Johann August Eberhards Psychologie und Ästhetik.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde.

Der Hohen Philosophischen Fakultät
der Königlichen Vereinigten Friedrichs-Universität
Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Georg Draeger.

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

Halle a. d. Saale 1914.

Referent: Prof. Dr. Paul Menzer.

ADAD
BIBL

Meinen Eltern

in Dankbarkeit gewidmet.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544302_0353

Vorwort.

Kants scharfe „Qualitäts"-Bestimmung des Schönen als interesseloſen Wohlgefallens, das sowohl vom Angenehmen, als vom Guten zu trennen sei, brachte mich zuerst darauf, die historischen Bedingungen dieses Gedankens zu untersuchen. Die Entschiedenheit, mit der Kant diese Gegensätze formuliert, ließ erwarten, daß er sich in der Opposition gegen andersgeartete Bestimmungen befinde, wenn auch der Begriff des interesseloſen Wohlgefallens speziell bei Mendelssohn schon vorgebildet ist. Es schien sich mir hier um einen Angelpunkt der kritischen Ästhetik zu handeln, da das interesseloſe Wohlgefallen in engem Zusammenhange mit der allgemeinen Einstimmung in ein ästhetisches Urteil steht. Der Fortgang meiner Untersuchungen führte mich auf Johann August Eberhard, in dessen Ästhetik der Begriff des Interesses eine bedeutsame Rolle spielt.

Johann August Eberhards historische Stellung ist durch seinen Streit mit Kant hinlänglich bekannt. Er ist der letzte und entschiedene Vertreter des Leibnizianismus, dessen fallendes System er in ständiger Polemik gegen Kant zu retten suchte. Sein „Philosophisches Magazin" und die Fortsetzung davon, das „Philosophische Archiv", waren von ihm begründet, um die neu auftauchenden philosophischen Lehren auf ihre Brauchbarkeit und eventuelle Vereinbarkeit mit dem Leibnizischen System hin zu untersuchen; sie waren geradezu ein Sammelpunkt der Angriffe gegen den Kritizismus. Kant ließ diese Angriffe nicht unerwidert. Die heftig polemische Schrift „Über eine Entdeckung (sc. Johann August Eberhards), nach der alle neue Kritik der reinen Vernunft durch eine ältere entbehrlich gemacht werden soll" (Königsberg 1790), hat Ferber in seiner Dissertation (Gießen 1894) behandelt. Diese

kommt zu dem Ergebnis, daß zwar Kants persönlicher „Vorwurf, Eberhard hätte eine Unordnung erkünstelt, nicht zutrifft", daß aber andererseits Eberhard gerade die „Punkte, in denen der Fortschritt Kants über Leibniz liegt", vollständig mißverstand. (S. 50.) Ich beabsichtige hier nicht, den theoretischen Streit zwischen Kant und Eberhard zu erörtern. Vielmehr ist diese Untersuchung überhaupt im wesentlichen auf die Ästhetik Eberhards gerichtet, und seine Psychologie ist nur insoweit herangezogen, als dies nach dem psychologischen Charakter jener Ästhetik, die psychologisch ist, geschehen muß.

Es sollen demnach in erster Linie die wichtigsten prinzipiellen ästhetischen Ansichten Eberhards klar gelegt werden, während zahlreiche z. T. treffliche Einzelbeobachtungen leider nicht in dem Maße herangezogen werden konnten, wie sie es vielleicht verdienten.

Eine systematische Darstellung fordert Eberhards psychologische Hauptschrift, die von der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin preisgekrönte „Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens" (Berlin 1776). Sie steht historisch an erster Stelle. Wir gewinnen so einen sicheren Ausgangspunkt und können von hier aus die Beziehungen zu seinen Vorgängern, Georg Friedrich Meier, Johann Georg Sulzer, Moses Mendelssohn, aufsuchen, um Eberhard historisch einzugliedern. Erst dann soll der weitere systematische Ausbau seiner Ästhetik dargestellt werden.

Den Beziehungen zur kritischen Ästhetik mußte eine genauere Betrachtung gewidmet werden. Überhaupt ist wohl die ganze Art meiner Darstellung durch die Zielrichtung auf die kritische Ästhetik mitbestimmt. — Die letzte ästhetische Schrift Eberhards, sein „Handbuch der Ästhetik" (Halle 1803/05), bildet den Beschluß meiner Ausführungen. Ich gliedere also folgendermaßen:

A. Erörterung der psychologischen Hauptschrift Eberhards, der „Allgemeinen Theorie des Denkens und Empfindens" (S. 1).

B. Die historischen Beziehungen (S. 21).

C. Der weitere systematische Ausbau von Eberhards Ästhetik (S. 32).

D. Das Verhältnis zur kritischen Ästhetik (S. 59).

Anhang: Eberhards „Handbuch der Ästhetik" (S. 69).

Über das Leben und Wirken Johann August Eberhards (1731 in Halberstadt geboren, 1809 als Professor der Philosophie in Halle gestorben) berichtet Friedr. Nicolai in einer „Gedächtnisschrift" (Berlin 1810, vgl. ferner die ausführliche Darstellung seines Lebens in dem angegebenen Buch von Herber). Eberhard kam auf dem Umweg über die Theologie zur Philosophie. Bedeutungsvoll für ihn in jeder Hinsicht war seine Freundschaft mit Moses Mendelssohn. Seine Ästhetik ist außer der kurzen Darstellung in Robert Sommers Werk „Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller" (Würzburg 1892) noch nicht behandelt. Ich verweise für die allgemeinen Zusammenhänge auf das ältere Buch von Heinrich von Stein, „Die Entstehung der neueren Ästhetik" (Stuttgart 1886), und auf Max Dessoirs „Geschichte der neueren deutschen Psychologie", die zum Vergleich mit herangezogen sind. Sommers Darstellung hält sich im wesentlichen an das eine Hauptwerk Eberhards, die „Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens". Zu einer systematischen Darstellung der Eberhardischen Ästhetik müssen seine spezifischen ästhetischen Abhandlungen mit herangezogen werden. Im Verlauf meiner Ausführungen wird sich zeigen, wie die Sommersche Auffassung in ihren wesentlichen Punkten zu modifizieren ist.

Wie weit die Psychologie Eberhards für seine Ästhetik bedeutungsvoll ist, ist bereits angedeutet. Im § 35 seiner programmatischen Schrift beim Antritt seines Lehramtes in Halle, „Vom Begriff der Philosophie und ihren Teilen" (Berlin 1778), zählt er unter den „Wissenschaften, die der Psychologie untergeordnet sind", die „Logik, die Ästhetik und die moralischen Wissenschaften" auf. Die Ästhetik kann hiernach ganz im Baumgartenschen Sinne als die Logik der unteren Erkenntniskräfte bezeichnet werden (§§ 40, 42).

A. Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens.

Die Zitate sind nach der Neuauflage von 1786 gegeben.*)

1. Die psychologischen Grundbegriffe Kraft und Einschränkung.

Die Methode Eberhards, die er des öfteren hervorhebt, (z. B. S. 77 und 109) ist die der rationalen Psychologie überhaupt, aprioristischen Grundsätzen durch spätere Induktion einen Beweis a posteriori verschaffen zu wollen. Der Grundsatz, von dem er ausgeht, ist der der Einfachheit der Seele. Aus ihm ergibt sich für unseren Leibnizianer unmittelbar die Einfachheit oder Einheit der seelischen Kraft. „Die höchste Vollkommenheit einer transzendentalen Psychologie erfordert, daß man auch die Einheit ihrer (der Seele) Kraft erkenne und sich überzeuge, daß aus der Zusammensetzung der Kräfte auch die Zusammensetzung der Ausdehnung folge." (S. 19.) Also mit der Unausgedehntheit der Seele ist nur eine einzige Grundkraft vereinbar. Diese Grundkraft muß als der zureichende Grund aller seelischen Erscheinungen mit der Seelensubstanz identisch sein. Anders wäre sie eben keine Grundkraft, so schließt Eberhard.**) Aus ihr müssen sich also „alle noch so ungleichartigen Veränderungen und Erscheinungen

*) Die Neuauflage enthält nur unwesentliche Abweichungen von der 1. Auflage.

**) Dessoir weist in seiner „Geschichte der neueren deutschen Psychologie" (2. Aufl. 1911, S. 457, Anm.) darauf hin, daß diese Schlußfolge Eberhards, wie sie sich zumal im „philosophischen Archiv" (I. 3, S. 114 ff.) ausgeführt findet, nicht dem Gedankengange Leibnizens entspricht, „bei dem ja der Substanzbegriff die Form eines seelischen Gebildes mit universaler Vielseitigkeit angenommen hatte."

aller derivativen Kräfte herleiten lassen". (S. 23.) Hiermit ist das Thema von Eberhards Psychologie angegeben; sie will der Versuch sein, aus dem Zentralbegriff der Kraft alle einzelnen Bestimmungen abzuleiten.

Der vorstehende Beweis der Einfachheit der Kraft erhält für Eberhard noch mehr Evidenz durch die Tatsachen unseres Bewußtseins. Die Einheit des Selbstbewußtseins und die persönliche Identität läßt sich nur begreifen unter der Voraussetzung der vollständigen Einfachheit der seelischen Grundkraft. „Man kann also mit Recht behaupten, daß dadurch erst die Psychologie die Gestalt einer Wissenschaft erhalten hat, daß die neuere Philosophie alle Veränderungen der Seele auf eine Grundkraft zurückzubringen gesucht hat." (S. 29.)

Es gilt nun, das Wesentliche dieser Grundkraft festzustellen. „Es kann nichts anderes sein, als dasjenige, was allen noch so verschiedenen Äußerungen dieser Kraft gemein ist, worin sie sich alle auflösen lassen, und woraus man von allen ihren Bestimmungen Rechenschaft geben kann." (S. 32.) Da nun Vorstellungen die letzten Bestandteile sind, auf die wir bei der Auflösung aller Operationen in der Seele stoßen, so kann die Grundkraft der menschlichen Seele „nicht anderes sein, als das Bestreben, Vorstellungen zu haben." (S. 33.) Die Erkenntnis- und die Empfindungskraft oder das Denken und das Empfinden sind nur Modifikationen dieser einen Vorstellungskraft, dies ist Eberhards These.

Die große Verschiedenheit zwischen Denken und Empfinden, oder vielmehr die Eigentümlichkeit des Empfindens gegenüber dem Denken, leitet Eberhard aus dem Prinzip der Einschränkung unserer Seele ab. Dies ist das zweite Grundprinzip, das neben das Prinzip der Kraft treten muß. Eberhard übergeht die metaphysische Ableitung der Einschränkung, die aus der Vergesellschaftung der Seele, der Zentralmonade, mit den nächstbenachbarten Monaden, den Monaden des Körpers, erfolgen müßte; (denn die Seele spiegelt die Welt durch das Medium des Körpers). Er leitet die Einschränkung psychologisch ab. Sie ergibt sich ihm aus der Tatsache, daß die Seele beim Vorstellen vieler Einzelvorstellungen diese in eine einzige Gesamtvorstellung vereinigen muß. „Warum sie aber alle sich in eine einzige zusammenschmelze, davon können wir nur den Grund in der Einschränkung unserer Seele finden." (S. 53.)

So faßt denn Eberhard selbst gewissermaßen das Hauptgesetz der Psychologie in dem Satze zusammen: „Die Ideen Kraft und Einschränkung sind die abgezogensten und höchsten Begriffe, aus denen man alle Erscheinungen bei der menschlichen Seele muß herleiten können, wenn die Psychologie eine Wissenschaft sein soll." (S. 60.)

2. Die Unterschiede zwischen Denken und Empfinden.

Es war gesagt worden, daß Denken und Empfinden nur Modifikationen der einen Grundkraft sein könnten. Nun handelt es sich darum, die Art und Weise der Modifikation zu bestimmen. Ich versuche das, indem ich Eberhards Unterschiede zwischen Denken und Empfinden hervorhebe.

1. Die innere Erfahrung lehrt uns, daß die Seele im Zustand des Denkens tätig, im Zustand des Empfindens leidend ist. Das Gefühl der Tätigkeit beim Denken entspringt aus der Deutlichkeit jedes einzelnen Teiles der Vorstellung, verbunden mit dem klaren Bewußtsein, das wir von dem Übergang von einem Teil zu einem andern besitzen. Der Übergang erscheint willkürlich, und dieser Umstand erweckt das Gefühl der Tätigkeit. Beim Empfinden sind wir uns dieses Überganges nicht bewußt, und deshalb haben wir dabei das Gefühl des Leidens.

2. Wir stellen uns den Gegenstand des Denkens als außer uns befindlich, die Empfindungen dagegen als subjektiv vor. Dies ist eine Folge der in Nr. 1 bezeichneten deutlicheren Unterscheidung beim Denken. Wir unterscheiden die Teile der Vorstellung auch noch von uns als dem vorstellenden Subjekt. Da diese Unterscheidung bei den Empfindungen nicht statt hat, ergibt sich deren Subjektivität. Eberhard stellt überhaupt das Gesetz auf: Je verworrener die Empfindungen sind, desto weniger sind sie vom Subjekt getrennt. (S. 47.) So unterscheiden sich auch die Sinne in Bezug auf den Grad ihrer Deutlichkeit. Den undeutlicheren Sinnen, Geruch, Geschmack, Gefühl, stehen als die deutlicheren Gehör und Gesicht gegenüber. Diese geben uns auch die ersten Materialien zu „intellektuellen Empfindungen."

3. Der Grund für die beiden angeführten Unterschiede zwischen Denken und Empfinden liegt in dem dritten Moment, durch das sie sich unterscheiden. Dies Moment ist folgendes: die Menge der Vorstellungen, die sich der Seele bemächtigen, ist beim Empfinden viel größer als beim Denken. (S. 51.) Hieraus folgt sowohl erstens das Gefühl des Leidens; denn die Seele vermag infolge ihrer Einschränkung diese Vielheit von Vorstellungen nicht auseinanderzuhalten und sich daher nicht ihrer Tätigkeit bewußt zu werden; wie zweitens die Unmöglichkeit der Unterscheidung der Seele als subjectum inhaesionis von ihren Vorstellungen.

4. Ebenfalls aus der größeren Menge der Vorstellungen beim Empfinden erklärt sich ein vierter Unterschied: „Eine jede

Empfindung ist mit einem Begehren und Verabscheuen verknüpft". (S. 122.) Wenn die Empfindungen dies auch mit allen Vorstellungen gemein haben, so kommt es doch in einem besonderen Maß nur dem Empfinden gerade im Gegensatz zum Denken zu, und eben darin besteht die Wärme, Lebhaftigkeit und Stärke der Empfindungen, die in den Leidenschaften ihren höchsten Grad erreicht.

Aller Unterschied zwischen Denken und Empfinden darf nach Eberhard nur dahin verstanden werden, daß entweder die Merkmale des einen oder die des anderen Zustandes die Oberhand haben. Bei jedem Übergang gilt das Gesetz der Stetigkeit. Mit Locke läßt Eberhard alles Erkennen bei den Sinnen anfangen, und mit Leibniz läßt er es vermittelst der Hypothese der „kleinen Vorstellungen" in ununterbrochener Reihe sich vom dunkeln Vorstellen bis zum klaren und deutlichen Denken entwickeln. Und dessen höchste Vollkommenheit können wir nie erreichen. „Es versteht sich von selbst, daß bei einer jeden eingeschränkten Kraft das Denken niemals ganz rein sein kann." (S.57.) Hier folgen nebeneinandergestellt die unterscheidenden Merkmale, die Eberhard selbst anführt; entsprechend der Gegenüberstellung von Denken und Empfinden ergibt sich:

Denken	Empfinden
Einheit	Mannigfaltigkeit
Das Mannigfaltige ineinander vorgestellt,	Das Mannigfaltige nebeneinander und aufeinander folgend vorgestellt,
als Merkmale.	als Teile.

„Folglich, je deutlicher, desto weniger außereinander; folglich, je mehr außer- und nebeneinander, desto verwirrter." (S. 58.)

Richten wir nun unser Augenmerk auf die gemeinsamen Elemente des Denkens und Empfindens, dann erhalten wir als das Gesetz, nach dem der Übergang des einen in das andere stattfindet, folgendes: „Insofern beides, der Zustand des Empfindens und Denkens Vorstellungen enthält, kann die Abwechslung des einen Zustandes mit dem andern nicht anders, als nach dem Gesetz der Einbildungskraft oder vermittelst der Vergesellschaftung der Ideen erfolgen." (S. 110.) Die Schilderung, die Eberhard von diesem Übergange entwirft, ist so trefflich, daß ich sie dem Wortlaut nach wiedergeben will: „In dem einen Falle, wenn das Denken ins Empfinden übergeht, muß die Seele in dem Flusse ihrer Gedanken auf eine Partialidee (auch als Mittelidee bezeichnet) stoßen, die auf einmal eine beträchtliche Menge einzelner Vorstellungen erweckt. Diese fließen in eine Empfindung zusammen, die nunmehr das Feld der Seele allein

einnimmt und es solange beherrscht, bis nach dem nämlichen Gesetze unter der Menge kleiner Partialideen eine an Klarheit die Oberhand gewinnt und die Aufmerksamkeit der Seele so anlockt, daß sie sich dieser vorzüglich nachzugehen, sie zu zerlegen, ihre Teile zu vergleichen, also über dieselbe nachzudenken, einläßt." (S. 110/111.)

Will man nun aber in eine solche Idee tief eindringen, so ist das nicht anders möglich, als daß man „ihre abgesonderten Teile durch Zeichen festhält, sich durch Zeichen ihrer Merkmale versichert." (S. 114.) Hierin zeigt sich gerade die Unvollkommenheit des menschlichen Denkens und zugleich ein Nachteil, den es gegenüber dem Empfinden hat, und der seinerseits gleichfalls aus der Einschränkung der menschlichen Seele folgt. Wir können also diesen weiteren Unterschied zwischen Denken und Empfinden zu den bereits genannten hinzurechnen:

5. „Im Zustande des Denkens ist die Erkenntnis symbolisch, im Zustand des Empfindens ist sie anschauend." (S. 113/114.)

3. Die übrigen psychologischen Gesetze.

Es sind noch eine Reihe von psychologischen Gesetzen, die Eberhard aufstellt. Zwei davon stehen mit dem Gesetz der Einbildungskraft im engsten Zusammenhange. Das eine besagt:

„Die kleineren Perzeptionen, die sich zur Aufhellung einer Hauptperzeption aneinanderschließen und die nächsten Bestandteile derselben ausmachen, müssen selbst nicht mehr gänzlich in dem nämlichen Grade der Dunkelheit bleiben, worin sie bei dem nächst vorhergehenden Zustande der Seele waren." (S. 72.) Das andere lautet:

„In eben dem Grade, worin eine Hauptperzeption klar wird, vermehrt sich der Grad der Dunkelheit der übrigen, die nicht zu dieser Hauptperzeption gehören." (S. 73.) Das zweite speziell ergibt sich wieder direkt aus dem Begriff der Einschränkung.

Die übrigen psychologischen Gesetze geben teils die Bestimmungen über das Angenehme von Vorstellungen, teils über deren (und zwar im besonderen der Empfindungen) Verstärkung und Schwächung.

Für die Bestimmungen der ersten Art ist als das Grundgesetz anzusehen: „Der Seele ist ein jedes Gefühl ihrer Realitäten ohne das Gefühl ihrer Einschränkungen, also die leichte Übung ihrer Kraft, angenehm." (S. 75/76.)

Aus diesem ergeben sich sogleich die beiden Folgerungen:

1. Die Seele muß „die Menge der Partialvorstellungen in eine Hauptperzeption" „zusammenfassen können, wenn sie ihr angenehm sein soll", (wohl besser „sollen"). (S. 69/70.)

2. Die Hauptperzeption wird umso angenehmer sein, je größer die Menge der Partialperzeptionen ist, die in ihr zusammengefaßt werden.

Hieraus folgt:

3. Es muß demnach jede Empfindung in einem besonders hohen Grade angenehm oder unangenehm sein; denn in ihr wird eine „große Menge dunkler und verworrener Vorstellungen" vereinigt. Das ist aber nichts anderes als: Sie muß in einem besonders hohen Grade „mit einem Begehren und Verabscheuen verknüpft" sein, (S. 122) wie das bereits angegeben war, da es das wesentliche Bestreben der menschlichen Seele ausmacht, „das leichte Anschauen des Mannigfaltigen vermittelst der Vereinigung zu einer Totalvorstellung zu genießen." (S. 76.)

Das erste Hauptgesetz für die Verstärkung und Schwächung von Vorstellungen besagt:

Die Aufmerksamkeit kehrt sich alle Zeit zu der größten Vorstellung hin. Die größte ist die, die am meisten Partialvorstellungen in sich vereinigt und damit eben auch die stärkste ist.

Daraus folgt: „Der Zustand des Empfindens löscht den Zustand des Denkens aus" (S. 137)
und ebenso: Die schwächere Empfindung erlischt vor der stärkeren (S. 142.)

Ein zweiter Hauptsatz bestimmt das Verhältnis zwischen den Partialempfindungen untereinander und zur Hauptempfindung, das nötig ist, damit sie sich gegenseitig und die Hauptempfindung verstärken: „Ihre (der Seele) Totalempfindungen werden durch alle solche Partialempfindungen verstärkt, die genug gemeinschaftliche Bestimmungen haben, um unter einer Hauptvorstellung begriffen zu werden, aber auch genug besondere Bestimmungen, um die Anzahl der Partialempfindungen in der Totalempfindung zu vermehren." (S. 149/150.)

Wenn man hiernach die Empfindungen klassifiziert, so ergeben sich folgende Möglichkeiten:

a) es handelt sich um „gleichartige" Empfindungen; das sind solche, „welche zusammen unter eben-dieselbige nächste Gattung gehören, also gewisse Bestimmungen unter einander gemein haben" und in anderen verschieden sind. Sie sind entweder:

1. „gleichartig entgegengesetzt," wenn sie der Art nach verschieden sind,

2. „gleichartig verwandt," wenn sie bloß dem Grade nach verschieden sind;

b) es handelt sich überhaupt nicht um gleichartige Empfindungen, sondern um

3. „ungleichartige Empfindungen."

Diesen drei Möglichkeiten entsprechend erhalten wir drei Gesetze:

1. „Die gleichartigen entgegengesetzten Empfindungen verstärken sich einander, wenn sie miteinander verbunden sind." „Sind sie aber zu einer Idee vereint, so schwächen sie sich untereinander." (S. 151.)

2. Die gleichartigen verwandten Empfindungen verhalten sich genau umgekehrt. „Hier schwächen die stärkeren die schwächeren, die auf sie folgen, sie verstärken sich aber, wenn sie miteinander vereint sind."

3. „Alle ungleichartigen Empfindungen schwächen sich wechselsweise, weil sie sich untereinander zerstören." (S. 152.)

Diese Gesetze stehen in enger Wechselbeziehung zu dem „Gesetz von dem Verhältnisse der Empfindungen untereinander in Absicht auf den Grad ihrer Stärke," das Eberhard aus der Einschränkung unserer Seele erklärt (vgl. S. 53). Danach „ist eine Empfindung desto stärker, erstens je mehr, zweitens in einem je kleineren Maß von Raum und Zeit sie vorstellt, oder diese Stärke ist in ratione directa der Menge der Teile, und inversa der Zeit und des Raumes." (S. 152/153.) — Der erste Teil dieses Gesetzes ist bereits in dem enthalten, was als das erste Hauptgesetz für die Verstärkung von Vorstellungen bezeichnet wurde. Was den zweiten Teil anlangt, so weist Eberhard (S. 53, 55.) auf das Experiment mit der schnell im Kreise gedrehten glühenden Kohle hin, wobei eben wegen der Kürze der Zeit die einzelnen Empfindungen nicht auseinandergehalten werden können, und daher in eine einzige Gesamtempfindung, die eines feurigen Kreises, sich vereinigen.

Endlich sind noch drei „Hauptregeln" bei diesem Punkte anzuführen:

1. „Die äußeren Empfindungen schwächen die inneren und umgekehrt." (S. 157.)

2. „Die angenehmen schwächen die unangenehmen Empfindungen und umgekehrt" (S. 158); der Grad, in dem dies geschieht, ist nach Eberhard bei den einzelnen Menschen verschieden, weil die Anlagen zu Freude und Traurigkeit verschieden sind. Es besteht außerdem die Möglichkeit einer Verschmelzung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen zu einer „vermischten Empfindung."

3. Bestimmte qualitative Beschaffenheiten der Partialempfindung selbst sind gleichfalls bedeutsam für die Verstärkung und für die Schwächung. „Alles, was einer Partialempfindung für sich Stärke gibt, als die Neuheit, das Interessante ihres Inhaltes, die Schnelligkeit, womit sie wirkt, das wird ihr auch Nachdruck geben, nach den obigen Gesetzen eine Empfindung entweder desto mehr zu verstärken, oder desto geschwinder auszulöschen." (S. 159.)

4. Ableitung der ästhetischen Prinzipien.

Eberhard stellt S. 76 den bereits im vorigen Abschnitt zum Teil zitierten Satz auf: „Wenn wir . . . den Verrichtungen der Seele nachgehen, so werden wir eine bisher nicht sehr bemerkte Quelle des Vergnügens bei der Sinnenlust, dem Erhabenen, dem Schönen, dem Guten und dem Wahren entdecken. Es wird sich zeigen, daß die Befriedigung des wesentlichen Bestrebens der Seele, das leichte Anschauen des Mannigfaltigen vermittelst der Vereinigung zu einer Totalvorstellung zu genießen, die einzige Ursache des Vergnügens aller Art ist." An dieser Stelle spricht Eberhard sein ästhetisches Hauptprinzip klar aus: Leichte Anschauung des Mannigfaltigen! Daß er es auf das bloß Sinnliche ebenso wie auf das Moralische ausdehnt, liegt im Charakter der vorkantischen Ästhetik begründet. Für „leichtes Anschauen des Mannigfaltigen" findet sich auch in Bezug auf die Seele „die leichte Übung ihrer Kraft" (S. 75/76) und ähnlich lautende Wendungen.

Durch ihre Tätigkeit wird die Seele vollkommen, weil Vollkommenheit mit Realität gleichgesetzt werden kann. Eberhard formuliert sein ästhetisches Prinzip auch so, daß er den Grund des Genusses in das Anschauen der eigenen Vollkommenheit setzt. (Vgl. die „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften", 3. Aufl., Halle 1790*), § 12): „Die Vollkommenheit eines Werkes kann uns nicht anders Vergnügen verursachen, als durch das Anschauen unserer Vollkommenheit. Denn wir sind uns unmittelbar nur der Veränderungen unserer Seele oder unserer Vorstellungen bewußt."

Neben diesem subjektiven Prinzip hat Eberhard noch eine Reihe objektiver ästhetischer Prinzipien. Es ist klar, daß die Leichtigkeit der Vorstellungstätigkeit, die ästhetisch wirkt, durch solche objektiven Prinzipien erzeugt werden muß. Objektiv betrachtet muß die Mannigfaltigkeit, wenn sie leicht angeschaut werden soll, zugleich Einheit sein. So ergibt sich die alte Formel: Einheit in der Mannigfaltigkeit. Die Intensität der Einheit kann dem Grade nach verschieden sein, und es gilt das Gesetz: Je geringer die Intensität der Einheit ist, desto größer ist die Mannigfaltigkeit, je größer die Intensität der Einheit ist, desto kleiner ist die Mannigfaltigkeit, oder: „die Intensität der Einheit ist in ratione inversa der Mannigfaltigkeit und umgekehrt". (S. 77.) Der geringste Grad der Intensität der Einheit ist das bloße Nebeneinander und Nacheinander in Raum und Zeit; hier macht die

*) Alle Zitate aus dieser Schrift sind nach der 3. Auflage angegeben, die von der 1. und 2. Auflage (1783 und 1786) durchaus abweicht. („Theorie der schönen Wissenschaften.")

Vorstellung der „Kontinuität" die ganze Einheit aus. Auf dies Gebiet bleibt unser dunkelster Sinn, das Gefühl, allein eingeschränkt. In ihm wird die größte Menge des Mannigfaltigen zusammengefaßt. Die nächste Modifikation des Kontinuums in der Richtung der Steigerung der Intensität der Einheit geht aus der Vorstellung der Grenzen des Kontinuums hervor; es ist zusammen mit der Farbe die Figur, deren „Regelmäßigkeit" den Grad der Einheit erhöht, indem zu der Einheit des Gegenstandes als Kontinuum noch die Einheit im Umriß hinzukommt. Damit wird also die Reihe der objektiven ästhetischen Prinzipien eröffnet; wir haben: a) die Regelmäßigkeit, wenn wir die Kontinuität nicht zu den eigentlichen ästhetischen Prinzipien hinzurechnen. Weiter folgen: b) Gleichheit, Ebenmaß und Proportioniertheit; die Teile einer Gegenstandsvorstellung haben schickliche Verhältnisse zueinander und zum Ganzen; c) Ordnung und Harmonie in den Bewegungen (etwa Rhythmus); d) Kontrast oder Gegensatz (zur Belebung der Empfindungen); e) eine Inhaltsbeschaffenheit: das Neue oder Interessante einer Vorstellung; f) der Einschlag des Denkens wird größer; — der Intensität der Einheit ist die Intensität des Denkens proportional; — das nächsthöhere Prinzip ist die Ähnlichkeit. Bei der Ähnlichkeit begegnen sich Denken und Empfinden. Ein witziger Gedanke, das ist eben ein Gedanke, der Übereinstimmung und Ähnlichkeit findet, kann auch schön sein. Natürlich erstreckt sich die Ähnlichkeit als ästhetisches Prinzip auch auf Gegenstände; g) der Ausdruck wohlgeordneter und moralischer Empfindungen; dies ist die höchste Stufe der Schönheit, die durch Gesicht und Gehör wahrgenommen werden kann. Der Einfluß des Denkens ist hier größer als bei irgend einem der vorhergehenden Grade (sittliche Schönheit); h) wird das Denken bereits unsinnlich, d. h. gelangen wir in das Reich der Zweckursachen, so ergibt sich eine zweite und höchste Art der Harmonie oder Übereinstimmung; auch das hierdurch hervorgerufene Gefühl ist ästhetisch (intektuelle Schönheit), und ist der objektive Grund für die Erleichterung der subjektiven Vorstellungstätigkeit. (Zur Aufsuchung der Prinzipien vgl. S. 79—87, S. 140 ff. und S. 251—253.)

Es ist klar, daß die angeführten Prinzipien alle Besonderungen der Formel: Einheit in der Mannigfaltigkeit, sind. Die Einheit kann eben bloße Kontinuität, Regelmäßigkeit, Proportion, Ähnlichkeit oder der sinnliche Ausdruck einer geistigen Einheit sein.

5. Das Gebiet der Schönheit.

Nach dem Vorhergehenden, in dem auch dem Unsinnlichen, der Harmonie der Zweckursachen, Schönheit zuerkannt war, ist es geboten, das Gebiet der Schönheit im engeren Sinne, soweit dies

angeht, abzugrenzen. Wir versuchen dies an der Hand einer Tafel, in der Eberhard selbst die Grenzunterscheidungen des Denkens und Empfindens feststellt. (S. 95 ff.)

Es folgen, sagt er, „in herabsteigender Ordnung vom Einfachsten bis zum Zusammengesetztesten oder von dem deutlichsten Denken bis zum verwirrtesten Empfinden die Verrichtungsarten der Seele also:

1. Das reine Denken, oder die einfachste Idee von sich selbst prädiziert. (A = A.)

2. (Die einfachste Idee) als ein Merkmal einer anderen Idee. (A = A + C — C.) Dieses Merkmal kann durch mehr oder weniger Mittelideen erst in dem Subjekte eines Satzes erkannt werden, dadurch wird die Idee dieses Subjektes mehr oder weniger zusammengesetzt.

3. Die eine Idee in der anderen enthalten, nicht als Merkmal, sondern als zureichender Grund einer Realität, die dadurch gedacht werden kann. Da alles Wirkliche nur durch eine Kraft wirklich werden kann, so gibt dieses die Idee der Kraft; und da ferner die Kraft durch die Handlungen, die durch sie wirklich werden können, gemessen wird, so wird sie in diesen Handlungen erkannt."

Nun bemerkt Eberhard selbst: „So weit kann das Mannigfaltige ineinander gedacht werden, so weit geht also das Gebiet des Denkens. Wird es auseinandergedacht: so kommen wir in das Gebiet des Empfindens und wird das Mannigfaltige vereinigt

4. durch Ähnlichkeit,

5. durch Ebenmaß, Proportion etc. (dieses „etc." deutet den Ort der angeführten objektiven ästhetischen Prinzipien an;)

6. durch Kontinuität."

Aus dieser Tafel ergibt sich also, daß das eigentliche Gebiet der Schönheit in den Bereich von Nr. 5 zu setzen ist. Wir sahen indeß schon im Vorhergehenden, daß auch Kontinuität ein objektives ästhetisches Prinzip von allerdings geringer Wirksamkeit sein kann; ebenso mußten wir die Ähnlichkeit zu den ästhetischen Prinzipien rechnen. Die Grenzen sind nicht sehr scharf; charakteristisch ist hier die Erklärung, die Eberhard in der „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften" gibt: (§ 6, Anm.) „Das Wort „schön" wird zwar oft in sehr weiter Bedeutung für alles, was auch den undeutlicheren Sinnen angenehm ist, gebraucht. Dieser Sprachgebrauch ist aber fehlerhaft, und man tut wohl, wenn man sich desselben wenigstens in der Wissenschaft enthält. Denn die Regeln derjenigen Künste, welche das Vergnügen der undeutlicheren Sinne zur Absicht haben, können nicht zur Ästhetik gehören. Eine weniger weite schränkt es also auf die Gegenstände der deutlicheren Sinne, des Gesichts und Gehörs, ein.

Noch mehr wird der Begriff eingeschränkt, wenn er dem Erhabenen und bloß Angenehmen entgegengesetzt wird. Am engsten wird das Wort genommen, wenn es bloß den Gegenständen des Gesichts und insonderheit einer gewissen Art angenehmer Linien beigelegt wird." Es folgt schon hieraus durchaus die Möglichkeit einer Scheidung „schöner" und „bloß angenehmer" Empfindungen.

Wenn man von dem subjektiven ästhetischen Prinzip ausgeht, wie es Eberhard selbst (S. 76) festgelegt hatte, könnte es scheinen, als ob es zwischen dem Gebiet des Schönen und dem des Angenehmen keine Grenze gäbe. Denn das Gefühl der leichten und müheloſen Vorstellungstätigkeit war dort sowohl die Erklärung für die ästhetische, wie für die angenehme Empfindung überhaupt. Aber Eberhard unterscheidet, wie hier, des öfteren das „Schöne" von dem „bloß Angenehmen." Diese Unterscheidung läßt sich nur auf Grund seiner objektiven Prinzipien durchführen. Die Mitwirkung dieser ist für die Erweckung des ästhetischen Vergnügens durchaus erforderlich, und sie unterscheiden eben dieses von dem „Vergnügen der undeutlicheren Sinne," die ihrer ganzen rein subjektiven Art nach solche objektiven Prinzipien ausschließen. Eben nur die Empfindungen der „deutlicheren Sinne," da sie in einem gewissen Grade am Denken teilnehmen, haben Gegenstandscharakter. Von ihnen gilt, daß sie „aus Objektivischem und Subjektivischem zusammengesetzt" sind, wie es Seite 105 heißt: „Das Bild, das uns die Empfindung vorstellt, ist aus Objektivischem und Subjektivischem zusammengesetzt, das ist, es besteht aus einem Scheine, dessen hinreichender Grund teils in der Beschaffenheit des Objekts, teils in der Einschränkung des Subjekts zu suchen ist." Dementsprechend gehört auch zur Hervorbringung eines sinnlichen, ästhetischen Wohlgefallens „eine gewisse Beschaffenheit des Ojekts" noch außer der Beschaffenheit des Subjekts. (Vgl. hierzu S. 252, wo freilich die erforderliche „Beschaffenheit des Subjekts" hervorgehoben werden soll, während „eine gewisse Beschaffenheit des Objekts" dort vorausgesetzt wird: „Zu der Hervorbringung einer Art von sinnlichem Wohlgefallen gehört nicht bloß eine gewisse Beschaffenheit des Objekts, sondern auch eine gewisse Beschaffenheit des Subjekts. Damit ist es gerade, wie mit den äußerlichen Empfindungen, zu deren individuellen Beschaffenheit außer dem Objekte auch die Beschaffenheit des Sinngliedes das ihrige tut.")

Zur Abgrenzung des Schönen gegen die höheren Gebiete des Wahren und Guten sind Eberhards Bemerkungen über die Ähnlichkeit heranzuziehen. Eberhard sagt: Man hat sich dazu bequemen müssen, den Begriff der Schönheit über die Gegenstände der Sinne hinaus nicht nur auf Gegenstände der Einbildungskraft, sondern auch auf „witzige Gedanken" auszudehnen.

In der Ähnlichkeit haben wir hierbei tatsächlich ein objektives ästhetisches Prinzip. Die Wahrnehmung der Ähnlichkeit nun erfordert, besonders, wenn es sich um innere, wesentliche Beziehungen handelt, bereits „eine gewisse Zerlegung der Vorstellung in ihre Merkmale mit mehr oder weniger Schnelligkeit, mit mehr oder weniger Deutlichkeit." (S. 85.) Dann ist also der Einfluß des Denkens merklicher. Es muß aber an irgend einer Stelle, die individuell verschieden liegen mag, einen Punkt geben, bei dem die Ähnlichkeit aufhört ein ästhetisches Prinzip zu sein, weil die Beziehungen zu tiefsinnig werden, um dem subjektiven Prinzip Genüge zu tun, d. h. um leicht aufgefaßt werden zu können. Durch diesen Punkt geht offenbar die Grenzlinie des Schönen. — Ich ziehe den § 113 aus der „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften" zum Beleg heran: „Nur ein verständiges Wesen ist fähig, ein schönes Werk hervorzubringen und seine Schönheit zu empfinden." Aber es ist „nicht der tiefsinnige Verstand, der zur Hervorbringung und zum Genuß der schönen Werke erforderlich ist."

Der Unterschied und zugleich der Zusammenhang zwischen dem Guten und dem Schönen wird klar und die vorhergehende Bemerkung über die intellektuelle Schönheit verständlicher, wenn man im Sinne Eberhards festlegt, daß das Gute als solches stets nur gedacht werden kann, daß aber eben dies Gute, wenn es empfunden wird, „unter der Gestalt des Schönen" erscheint, „sofern der empfindbare Ausdruck von Tüchtigkeit Ebenmaß und Schicklichkeit sein wird." (S. 93.) „Erscheint die Kraft sichtbar in ihren Äußerungen, so drückt sie sich durch Schönheit aus." Das ist der metaphysische Leibnizische Standpunkt.

6. Ästhetische Verwertung psychologischer Grundsätze. (Einzelresultate.)

Das Charakteristische der Eberhardschen Schrift liegt in der sofortigen ästhetischen Verwertung eines gefundenen psychologischen Resultats. Dies ist ein Gedanke, den Sommer in seiner Darstellung besonders betont. Ich suche nun im folgenden die Ideen hervorzuheben, die Eberhard ästhetisch verwertet.

1. Eberhards Beschreibung des Mechanismus, durch den Denken in Empfinden übergeht, ist bereits mit seinen eigenen Worten wiedergegeben (s. oben S. 4): wir stoßen beim Fortgang des Denkens auf eine Idee, die nach dem Gesetz der Association mit so vielen anderen vergesellschaftet ist, oder auch bei der näheren Betrachtung einen so großen selbständigen Reichtum an Vorstellungselementen aufweist, daß sie sich sofort ganz unserer Seele bemächtigt. Eine solche reiche Idee nennt Eberhard eine

Mittelidee. Diesen Gedanken verwertet er in der Weise ästhetisch daß er ihn für geeignet erklärt, dem Maler bei der Auffindung des fruchtbarsten Momentes behilflich zu sein. — Ebenso soll der Dichter über den Reichtum und die Vergesellschaftung der Ideen genau Bescheid wissen: eine scheinbare Kleinigkeit setzt den Menschen oft außerordentlich in Wallung; dies geschieht eben durch die dem fremden Beobachter nicht gleich bemerkbare Vergesellschaftung mit Großem und Wichtigem; im Kunstwerk nun muß ein Charakter dadurch konsistent gemacht werden, daß er so angelegt wird, „daß die Art und Menge der übergangenen Mittelideen, die Schnelligkeit und Richtung des Überganges, aus den Umständen und der ganzen Anlage des Charakters ... hervorgeht." (S. 121.)

2. Die Erweckung von Nebenideen zieht Eberhard zur Erklärung stilistischer Verschiedenheiten heran. Nebenideen sind die kleineren und dunkleren Perzeptionen, die mit jeder Hauptperzeption anklingen, ohne ganz ans Licht des Bewußtseins zu treten. Der Dichter oder Schriftsteller hat es nun in der Hand, die Worte so zu wählen, daß mehr oder weniger Nebenideen oder auch die eine oder andere Art von Nebenideen mit anklingen. So ergibt sich Eberhards Theorie des Stils.

3. Es hieß oben (S. 5): „Im Zustand des Denkens ist die Erkenntnis symbolisch, im Zustand des Empfindens ist sie anschauend." Eberhard führt diesen Gedanken näher aus: „Bei den Empfindungen ... sieht man die Sache selbst. Sie ist uns lebhafter, wenn wir sie selbst unmittelbar sehen, als wenn wir ein Stück nach dem anderen durch die Zeichen erfahren und hernach erst noch die Mühe haben, sie so gut wir können, selbst zusammenzusetzen." (S. 115/116.) Er benutzt nun diese Bemerkung, um den ästhetischen Unterschied zwischen Shakespeares und Corneilles Werken zu erklären. Shakespeare, sagt er, ahmt die Gemütszustände des Menschen nach, Corneille gibt sie uns nur durch Beschreibung, das ist symbolisch. Jenes ist das wirksamere von beiden. (S. 116.)

4. Eberhard spricht davon, „daß die Seele eine dunkle Sehnsucht, von der Anstrengung, wann sie auf den höchsten Grad gestiegen ist, abgespannt zu werden, fühle". (S. 117.) So erklärt er das angenehme Gefühl des Frohseins nach überstandenen Schwierigkeiten. (Diese psychologische Bemerkung stammt von Burke, der ihr in der Erklärung des Erhabenen eine hervorragende Rolle zugewiesen hatte.) „Das so angenehme Gefühl des Frohseins nach einer unangenehmen Empfindung wird sich bei der Erzählung jedes Umstandes derselben von neuem genießen lassen, und indem es sich an jeden schmerzhaften Umstand knüpft, eine höchst süße vermischte Empfindung hervorbringen." (S. 119.) Er fährt weiter unten fort: „Man wird aber diese Anmerkungen

für die schönen Künste fruchtbar machen können, wenn man sie zur Beurteilung der Gemütslage gebraucht, worin es wahrscheinlich ist, daß der Mensch seine Empfindungen auszudrücken vermögend oder willig ist. Es wird sich damit oftmals weisen, wo der Dichter Tiraden oder Selbstgespräche am rechten oder unrechten Orte gestellt hat, je nach dem daß die Seele schon ruhig war, um zusammenhängend reden zu können, oder noch bewegt genug, ihre Einsamkeit zu vergessen, dem inneren Drange nachzugeben und ihre abwechselnden Empfindungen in unterbrochenen Selbstgesprächen auszuhauchen." (S. 119/120.)

5. Eine Theorie des Kontrastes. Der Kontrast erklärt sich aus den vorher angeführten Gesetzen über die Verstärkung und Schwächung von Vorstellungen (vgl. oben S. 7).

6. Aus demselben Gedanken: Die Vergesellschaftung von verschiedenen Vorstellungsarten in einem einzigen Kunstwerk muß auf ihre psychologische Möglichkeit hin untersucht werden. Ich komme auf diesen Gedanken bei der späteren Abhandlung über die Oper und das Melodrama zurück.

7. Vier „aus der Erfahrung und der Beobachtung unserer Empfindungen" abgeleitete Regeln, die die berechtigte Eigenart von Kunstwerken gegenüber Werken der Natur bestimmen, ordnen sich in Eberhards Darstellung gleichfalls diesem Gedankengange ein. In ihrer ganzen Ausdrucksweise ist die psychologische Fassung deutlich zu erkennen:

> „Was wir bei einem Kunstwerk zu verleugnen haben, muß das logisch Falsche (1. Aufl.: Unwahrscheinliche) und nicht das Unangenehme betreffen."
>
> „Es müssen also Ideen des Verstandes und nicht Empfindungen des Herzens sein, was wir verleugnen sollen."
>
> „Es muß ferner das logisch Falsche Vergnügen erwecken oder mit dem zu erweckenden Vergnügen notwendig verbunden sein."
>
> „Es kann also auch nichts anderes als (nach der 1. Aufl.: die Bezeichnungsart oder) eine in dem Kunstwerk vorausgesetzte Welt sein." (S. 146/147.)

So hat es nichts Absonderliches, wenn der Dichter den Herkules in Versen reden läßt. Das Glaubhaftmachen des Unnatürlichen oder Unwahrscheinlichen im Kunstwerk geschieht „durch die Illusion, das ist durch die so große Verstärkung erstens der Hauptempfindung, die durch das Kunstwerk soll erweckt werden, zweitens der angenehmen Empfindung, die durch die schönere, aber unwahrscheinlichere Bezeichnungsart soll hervorgebracht werden, daß diese Empfindungen stärker werden als die Vorstellung von der Vergleichung der Nachahmung mit dem Urbilde." (Vgl. weiter unten die Ausführungen über die ästhetische Täuschung.)

„Man sieht hieraus, daß also der Virtuose seine Forderung nur auf die Bezeichnungsart erstrecken darf und daß er dem Zuschauer den Weg, sich zu täuschen, selbst erleichtern müsse." (S. 147.) „Die innere Konsistenz und Wahrscheinlichkeit, so weit sie sinnlich beurteilt werden kann, muß unberührt bleiben, weil von ihr die Wirkung des Kunstwerks abhängt." (S. 148.)

8. Der völlig subjektive, passive Charakter der verworrenen Empfindungen, besonders der starken Leidenschaften, wie er uns in der inneren Erfahrung erscheint, berechtigt nach Eberhard, in der Poesie solche Erscheinungen durch die Einwirkung höherer Wesen zu deuten. „Euripides in der Phaedra und Shakespeare in dem Macbeth haben sich dieses Mittels geschickt bedient, den Abscheu gegen die Charaktere etwas zu mildern, für die sie uns, ungeachtet ihrer Verbrechen, interessieren wollten." (S. 40.)

9. Die Forderung der ästhetischen Größe der Vorstellungen, die schon Baumgarten unter seine Kategorien aufgenommen hatte, erklärt Eberhard ebenso psychologisch. Es ergibt sich dies direkt aus seinen Grundprinzipien: ein großer Gegenstand beschäftigt wegen der größeren Menge von Vorstellungen, die er vereinigt, die Seele mehr als ein kleinerer. Das Unbedeutende beschäftigt aber die Seele nicht genug. Charakteristisch ist hier wiederum für Eberhard im Gegensatz etwa zu Baumgarten die psychologische Ableitung.

Es finden sich wohl noch mehr Punkte, in denen die ästhetische Verwertung von Psychologischem nachgewiesen werden kann, aber die angeführten mögen zur Charakterisierung genügen.

7. Die praktische Verwertung der Psychologie für die „Bildung des Verstandes und des Herzens".

(3. Abschnitt der „Theorie des Denkens und Empfindens".)

Ein wesentlicher Nebenzweck, den Eberhard mit seinen wissenschaftlichen Untersuchungen verbindet, ist der moralische Nutzen. Nicht nur in der Einleitung zu seiner „Theorie des Denkens und Empfindens" und in gelegentlich eingestreuten Betrachtungen tritt diese Tendenz deutlich zutage, sondern ein ganzer Abschnitt des Buches ist im Großen und Ganzen der praktischen Verwertung der gewonnenen Resultate für die Bildung des Menschen gewidmet. Diese Tendenz ist der Popularphilosophie eigentümlich. Der Gedanke, daß die moralische und ästhetische Bildung einander berühren, muß hier besonders hervorgehoben werden. Die klassische Form erhält dieser Gedanke erst durch Schiller, aber er ist in der Popularphilosophie vielfach vorgebildet. Zwei allgemeine Regeln „in Ansehung der Bildung" stellt Eberhard auf:

1. „Beide Kräfte, die Erkenntnis- und Empfindungskraft müssen mit verhältnismäßigem Fleiße angebaut werden." (S. 169.)
2. „Die Empfindungskraft muß durch einen verhältnismäßigen Genuß der verschiedenen Empfindungsarten angebaut werden." (S. 193.)

Man sieht aus dieser Koordination schon, wie das besondere Augenmerk auf die Empfindungen gerichtet wird. Schon in der Einleitung hebt Eberhard den „besseren Anbau" einer Theorie der Empfindungen als etwas Rühmenswertes hervor und tadelt an einer anderen Stelle (S. 97), „die Gesetze, welche die Seele beim Denken befolgt," seien „in den logischen Schriften weit besser auseinandergesetzt als diejenigen, wonach sich die Empfindungen richten." Den Grund dafür sieht er in der Schwierigkeit der Beobachtung unserer Empfindungen. „Das wichtigste Studium des Menschen ist der Mensch selbst," und „die wichtigsten Beobachtungen, die er über sich selbst anstellen könnte, wären gerade diejenigen, die er über seine Empfindungen und Leidenschaften anstellt." Doch „gerade in diesem Zustand der Leidenschaft sind wir ganz ungeschickt, uns zu beobachten," und ihr Abbild im Gedächtnis ist nur „schwach, unvollständig und fehlerhaft." (S. 140.)

Aus der Einheit der seelischen Grundkraft folgert Eberhard, daß die Seele nur durch den Gebrauch aller partialen Kräfte ihren „möglichsten Anbau und Ausbildung" erhalten könne, und kommt so zu seiner bereits angegebenen „allgemeinsten Regel für die Bildung." Bei der „eingeschränkten Natur unserer Seele" würde durch die einseitige Ausbildung des einen Vermögens das andere Schaden leiden. „Die Seele wird in Ansehung der harmonischen Abwechselung ihrer Veränderungen nicht unter der ungeteilten Herrschaft einer hellen und freien Vernunft stehen, wenn durch eine unverhältnismäßige Übung irgend eine Kraft eine solche Stärke bekommen sollte, über die keine entgegenstehende Kraft etwas vermag." (S. 171 172.) „Der richtige Fortgang der Verrichtungen der Seele beruht auf der Ordnung in ihren Vorstellungen. Diese Ordnung aber hängt davon ab, daß eine jede Art den Grad der Klarheit und Deutlichkeit habe, der ihr zukommt." (S. 173.) Nur die „gleichmäßige Übung" der Seelenkräfte kann dahin führen. „Die Anstrengung des Verstandes hat schon ihre heilsamen Folgen, wenn wir auch nicht allemal die Wahrheit finden. . . . Dieselbe Bewandtnis hat es mit allen Seelenkräften." (S. 179.)

Aber auch „die Vorstellungen selbst, die durch Erkenntnis- und Empfindungskraft möglich sind, können nur bei dem verhältnismäßigen Gebrauch beider Kräfte ihre größte mögliche Vollkommenheit haben." (S. 180.) Dabei muß einer jeden Vorstellung „ihre wahre Bestimmung angewiesen werden. So darf das Gefühl

nie zum Kriterium des Wahren oder des Guten gemacht werden, weil hier allein das deutliche Denken zu entscheiden hat. Die „wahre Bestimmung des Gefühls" ist nicht, eine Wahrheitsquelle zu sein, sondern eine Niederlage aller klaren Urteile, die durch Erwägung oder unvermerkte Abstraktionen in der Seele aufbewahrt werden, um sich in allen Fällen mit der Schnelligkeit zu äußern, die der Empfindung eigen ist!" (S. 185.) Darin besteht erst die höchste Vollkommenheit einer Vorstellung, daß sie „sowohl den höchsten Grad der Lebhaftigkeit und Kraft, als auch der Würde, der Ausbreitung, der Wahrheit und der Gewißheit" hat. (S. 180.) Und hierzu bedarf es des harmonischen Zusammenwirkens des klaren und des deutlichen Vorstellens, des Empfindens und des Denkens, des einen zur „Belebung", des anderen zur „Berichtigung" unserer Erkenntnis.

Die verschiedenen Empfindungsarten der Empfindungskraft, durch deren verhältnismäßigen Genuß diese angebaut werden soll, sind erstens die spezifisch menschlichen, die moralischen, und zweitens die tierischen Empfindungen. Jene allein bedürfen einer besonderen Pflege. Sie sollen durch die „Künste der Einbildungskraft" gefördert werden. Ja, diese erfüllen damit ihre eigentliche Bestimmung. Denn der Zweck, den der Künstler verfolgt, den höchsten Grad des Ergötzens hervorzubringen, ist identisch mit dem, im Sinne der Herzensbildung zu nutzen. Ist ein solcher Nutzen nicht zugleich in das Gefallen eingeschlossen, indem nur üppige, statt sanfter, edler Empfindungen erregt worden sind, oder gar etwa dabei der moralische Sinn beleidigt worden ist, kann nie der höchste Grad des Wohlgefallens erreicht werden. „Es ist also klar, daß der Dichter nicht einmal gefallen kann, ohne zu nützen." (S. 203.)

Die tierischen Empfindungen dagegen bedürfen einer solchen Förderung nicht, sie werden schon durch ihr eigenes natürliches Bedürfnis gefördert. Sie durch die Einbildungskraft noch zu verstärken, ist geradezu schädlich. „Auf der anderen Seite aber ist auch ein Maß zu beobachten, und der tierische Teil des unseligen Mitteldinges zwischen den Engeln und dem Vieh ist nicht ganz zu vernachlässigen. Es gibt eine Unmäßigkeit so gut in dem intellektuellen als in dem animalischen Genusse." (S. 205.) Weise Mäßigkeit, aber keine unvernünftige und grundlose Enthaltsamkeit ist das Zweckmäßige. Jene allein hat wohltätige Folgen. „Durch das Geringste, was dem sinnlichen Leben an seinem Notwendigsten abgeht, muß auch dem vernünftigen Leben etwas abgehen; und wenn jenem etwas zuwächst, muß auch diesem etwas zuwachsen; so ist das unveränderliche Gesetz eines jeden eingeschränkten Geistes, so genau ist er an den Körper gebunden, den er den seinen nennt." (S. 206.) Ich werde auf

diese Gedankengänge noch einmal bei der Erörterung des Verhältnisses zu Schiller zurückkommen.

Es erübrigt hier noch, die Lehre vom Genie und Charakter, die Eberhard im 4. Teil seiner „Theorie des Denkens und Empfindens" behandelt, flüchtig zu skizzieren. Sie wird ebenso aus den bereits erörterten psychologischen Prinzipien abgeleitet.

8. Die Lehre vom Genie und Charakter.

(4. Abschnitt der „Theorie des Denkens und Empfindens".)

„Die Empfindungs- und Erkenntniskraft läßt eine unendliche Mannigfaltigkeit von gegenseitigen Einschränkungen und Mischungen zu, sowohl an sich, als in ihren beiderseitigen Unterarten." (S. 208.) Hieraus ergeben sich alle Verschiedenheiten in den Anlagen der Menschen, sowohl in den intellektuellen, wie in denen des Gemüts. Aber „so unendlich mannigfaltig immer die Köpfe und Gemütsarten unter den Menschen sein mögen: so lassen sie sich doch alle in das verschiedene Verhältnis der aus dem Vermögen, zu denken und zu empfinden entspringenden Geschicklichkeiten und Neigungen herleiten". (S. 208.) Das Verhältnis seiner Erkenntniskräfte zu einander, sofern es einen Menschen zu einer bestimmten Verrichtung vor anderen geschickter macht, kann Anlage oder durch Übung erlangte Fertigkeit sein. Anlagen auf intellektuellem Gebiet nennt man die intellektuelle Gemütsart des Menschen oder sein Genie im weitesten Sinne des Wortes; die Anlagen des Menschen auf dem Gebiete des Begehrungsvermögens bilden die Grundlage für seine moralische Gemütsart oder seinen Charakter. Nimmt man nun hinzu, daß der Charakter, soweit natürliche Anlage in ihm zum Ausdruck kommt, mit all seinen Begehrungen auf nichts anderem beruht, als auf der Beschaffenheit des Empfindungsvermögens oder dem Temperament, und hält man sich die gemeinsame Quelle beider Erkenntnisvermögen, des oberen und des unteren, und ihre wechselseitigen Beziehungen gegenwärtig, so ist einleuchtend, wie vielfach verschlungen auch die Beziehungen zwischen Genie und Charakter sein müssen. Dieser enge Zusammenhang findet seinen Ausdruck in der Darstellung Eberhards, der im übrigen auch hier (vgl. seine Erörterungen über den Charakter) die Bedeutung der Empfindungen für das sittliche Handeln untersucht und damit das Thema des vorigen Abschnitts fortführt.

Nach dem Vorgange Sulzers und Mendelssohns kommt Eberhard zu dem Resultate, daß die sittlichen Grundsätze nur auf dem Wege über die Empfindungen zu sittlichen Handlungen werden können. Den Übergang erklärt Eberhard aus der Voraussetzung der vollkommenen Harmonie zwischen Leib und Seele:

Eine jede Bewegung besteht aus einer unendlichen Menge kleiner und kleinster Bewegungen; ihr muß eine gleich große Menge kleiner Vorstellungen entsprechen. Eine „Vereinigung vieler kleinen Vorstellungen zu einer größeren" kennzeichnet aber gerade die Empfindung.

In der Lehre vom Genie wird zunächst die ganz allgemeine Bedeutung des Wortes „Genie" als „Erkenntnisvermögen, sofern es dem Begehrungsvermögen entgegengesetzt wird," eingeschränkt. Man pflegt eine ausgezeichnete Anlage „in einem besonderen Verstande Genie zu nennen, wenn sie den Menschen mit merklicher Stärke zu einer gewissen Art von Verrichtungen geschickt macht und bestimmt." (S. 210.) „Die unwiderstehliche Gewalt", mit der das Genie wirkt, und die es so hoch über den gewöhnlichen Menschen erhebt, ist wiederum nur die Folge des unbeschreiblichen Vergnügens, „das die Seele in der leichten Äußerung ihrer Kräfte genießt." (S. 211.) Standhaft erträgt es alle Mühseligkeiten und entsagt willig allem äußeren Glück, weil es die Aussicht lockt „auf den himmlischen Genuß seiner selbst." „Ein allgemeines Genie im strengsten Verstande" ist nicht möglich, da die menschlichen Kräfte ihre Grenzen haben und so sich selbst untereinander einschränken. „Daher ist das Genie derjenige Kopf, der sich in seiner Art hervortut und darin die meisten anderen Köpfe übertrifft." (S. 212.) Das Genie ist schöpferisch; seine Werke sind neu und original. Es schafft nach eigener Empfindung und bedarf nicht der Regeln; denn es findet auch da Sonnenlicht, wohin ihr schwacher Schimmer nicht reicht. (S. 214.) Eberhards Lehre ist in diesem Punkte nicht ganz widerspruchsfrei.

Je nach der Richtung, nach der sich die geniale Anlage äußert, kann man verschiedene Arten von Genies unterscheiden: zuerst ergibt sich entsprechend der Zweiheit von Denken und Empfinden die grobe Zweiteilung in intellektuelle und in sinnliche Genies, die Eberhard nicht ganz durchführt. Zu jenen zählt er das „beschauliche oder philosophische, das poetische und das geschäftige" Genie. Das poetische Genie, dessen Gegenstände „Empfindnisse" sind, ist offenbar, wie sich aus Eberhards Darstellung ergibt, zugleich dem „ästhetischen Genie" einzuordnen, das seinerseits in gleicher Weise „intellektuelles und sinnliches" Genie ist. Das „geschäftige Genie" bedarf zum Ausführen seiner Pläne einer Willensstärke, also „gewisser Eigenschaften des Herzens." Bei ihm ist am deutlichsten die Wechselbeziehung, die zwischen Genie und Charakter besteht, zu erkennen. (An dieser Stelle zieht Eberhard gegen die falsche Empfindsamkeit zu Felde, die mit der Tatkraft unvereinbar ist. Der geschäftige Geist darf sich keinen traurigen Empfindungen überlassen; er hat Selbstzufriedenheit und Freudigkeit nötig. Hierin sieht Eberhard

auch die Erklärung für eine häufige Beobachtung. Er sagt: „Daher pflegen Männer, die sich im Strudel der Geschäfte befinden, nicht gern Trauerspiele anzusehen." (S. 228.) Und eben hierin liegt auch ein Gegensatz zwischen der Jugend und dem reifen Alter begründet). Weiter nennt Eberhard noch das „mechanische Genie," das sich durch technische Geschicklichkeit auszeichnet, und das „historische Genie," wobei er sich in ausführlichen Erörterungen über die Geschichtsschreibung ergeht, die nach ihm dann ihre Vollkommenheit erhält, „wenn sie der beste Vortrag der interessantesten Begebenheiten ist." (S. 218.) Auch für die Entwicklung des Genies gilt das gleiche Gesetz wie für die Entwicklung des menschlichen Geistes überhaupt; sie fängt von den Empfindungen an und geht von da zu den Gedanken fort.

Die natürlichen Anlagen eines Menschen, aus denen heraus sich sein (moralischer) Charakter entwickelt, bestehen in einer bestimmten Beschaffenheit des Begehrungsvermögens und werden als sein Temperament bezeichnet. Ordnung und Regelmäßigkeit in dem „Begehrungsvermögen," durch Befolgung der Vernunft, macht einen tugendhaften, das Gegenteil einen lasterhaften Charakter. (S. 233.) Keiner von beiden befindet sich „schlechterdings und unvermischt in irgend einem Menschen." Beide entstehen nach und nach. Die Verschiedenheit der Anlagen bedingt einen verschiedenen Grad der Tätigkeit der seelischen Grundkraft. Dieser macht das „geistige Temperament" aus. Ihm entspricht in Bezug auf die physische Empfindlichkeit gewissermaßen als seine „Physiognomie" das „körperliche Temperament."

Das Temperament eines Menschen kann ihn in vorzüglichem Maß dazu vorausbestimmen, sich entweder zu einem tugendhaften oder zu einem lasterhaften Charakter zu entwickeln. „Der Grad der Empfindlichkeit, der gerade groß genug ist, um uns tätig zu machen, ohne uns zum Überlegen zu unstät und unruhig zu machen, der ist auch der tugendhaften Gemütsart am zuträglichsten." (S. 234.) Fälschlich wird oft das „untätige phlegmatische" Temperament für Tugend gehalten, das in Wahrheit „zu aller Gemeinnützigkeit untüchtig ist." Der beträchtliche Mangel an Empfindungen drückt sich hier auch in der „äußeren Physiognomie" aus. Bei größerer Empfänglichkeit für Empfindungen kann die Größe der Empfindlichkeit entweder in der Ausdehnung oder in der Intensität bestehen. Die Empfindungen können mehr in die Breite oder mehr in die Tiefe gehen. Jenes ist das Wesentliche aller schwachen Charaktere. „Viele schnell aufeinander folgende Empfindungen können unmöglich tief dringen." Solche Gemütsart muß „eine leichtsinnige, unbesonnene, fröhliche, unbeständige und schwatzhafte sein." Kindern, Weibern und abgelebten Alten ist sie eigen-

tümlich. „Eine neue Bandschleife kann ein Weib, wenn es schwach und eitel ist, über den Verlust des würdigsten Mannes trösten." (S. 237.) Dieses Temperament ist das „sanguinische."

Dieser Schwachheit der Seele steht ihre Stärke entgegen, die nichts anderes sein kann, als die Fertigkeit, durch sehr starke Empfindungen bestimmt zu werden. (S. 237.) Sie ist zwar an sich noch nicht tugendhaft, enthält aber „eine schöne Anlage zu einem tugendhaften Charakter." Sie kann den Menschen zum Bösewicht oder zum Helden machen, je nachdem wie er geleitet wird. Es ist aber nur die Tugend der „starken Seelen" zuverlässig, mißlich dagegen die Tugend aller „schwachen Gemüter." „Die starke Seele fängt auf diesem Wege an, sich mit dem Charakter des großen Geistes zu verbinden, bei dem Erleuchtung und Einsicht das notwendigste Ingredienz ist. Er bestimmt sich nach den Empfindungen, die die größte moralische Würde haben." (S. 239.) Diese sind auch bei ihm die intensivsten.

Mit der äußersten Empfindlichkeit eines edlen Herzens ist oft der Hang zu „vermischten Empfindungen" verbunden. Merklich aufgelegt zu solchen ist das „melancholische Temperament". „Werden diese Empfindungen verworrener, so bekommen sie mehr Heftigkeit." (S. 243.) Die Unlust gewinnt die Oberhand. Wird dies zur herrschenden Neigung, so sprechen wir von einem „cholerischen Temperament". Dies schließt einen gewissen Grad der Stärke der Seele ein, der mit einer stärkeren Selbstschätzung verbunden ist, die freilich in Stolz ausarten kann.

So zeigt sich: „Innere Anlage und äußere Bildung müssen sowohl dem Herzen als dem Verstande seine Vollkommenheit geben, und die wird allezeit mit dem Wachstum an vernünftigen Einsichten zur Leitung, Ordnung usw. aller Empfindungen und zur Vermehrung und Verstärkung derselben zunehmen." (S. 250/251.)

B. Die historischen Beziehungen.

Aus dem Vorhergehenden dürfte deutlich geworden sein, daß das System Eberhards in seinen wesentlichen Grundzügen durch die Leibnizischen Lehren bedingt ist. Es kann sich für einen historischen Rückblick nur darum handeln, die wesentlicheren Unterschiede von den Lehren der übrigen Leibnizianer, Baumgarten-Meier, Sulzer, Mendelssohn, festzustellen. Auf den letztgenannten, zu dem Eberhard auch persönlich in enger Beziehung stand, wird unser Augenmerk besonders gerichtet sein müssen.

Man ist dabei durchaus im Recht, die „Theorie des Denkens und Empfindens" als Eberhards Hauptschrift zu

Grunde zu legen. Sämtliche systembildenden Punkte seiner Ästhetik sind darin bereits fixiert. Schon eine einfache Lektüre der Preisschrift zeigt uns, wo die Gefühlsakzente liegen: nämlich bei der Lehre von den Empfindungen. Diese Lehre wird klarer, wenn wir den höheren Grad der Empfindung, die Emotion, und ihren höchsten Grad, die leidenschaftliche Erregung des Gemütes betrachten. Eberhard leitet die „Theorie" schon gleich mit einer Betrachtung über die Empfindungen ein. Zwei Gründe, sagt er, waren es, die den Anbau dieses früher arg vernachlässigten und gering geschätzten Zweiges menschlicher Geistestätigkeit in letzterer Zeit befördert haben; der eine war die Entdeckung Leibnizens, daß auch die sogenannten primären Qualitäten Lockes subjektiver Natur, also bloße Empfindungen, sind; „Leibniz übertrug das, was Newton nur von den abgeleiteten Eigenschaften der Körper bemerkt hatte, auch auf die ersten und ursprünglichen, die Ausdehnung, die Undurchdringlichkeit, die Figur und Bewegung, und brachte dadurch die Psychologie um viele beträchtliche Schritte weiter als Locke." (Theor. d. Denk. u. Empf. S. 9.) Der zweite Grund wurde durch die Aufmerksamkeit auf die nahe und innige Verwandtschaft ästhetischer und moralischer Empfindungen gegeben: „Die nämliche Empfindlichkeit treibt die Seele zur Liebe des Schönen, wodurch sie sich zur Liebe des Guten neigt. Die schönen Künste bekamen von da auch in den Augen der Weltweisen eine Würde und Brauchbarkeit, die man vorher nur ganz dunkel gefühlt hatte." (S. 10.) Der erste Punkt wäre ein erkenntnistheoretisches Element, das ja bei Kant von ausschlaggebender Bedeutung wurde, der zweite Punkt bildet eines der ersten Themen der von Leibniz angeregten Ästhetik, das schon Meier in seiner Lehre von der Verbesserung der unteren Erkenntniskräfte behandelt hatte. Diese Verbesserung der unteren Erkenntniskräfte sollte überhaupt die Bedingung sein für die Verbesserung des oberen Erkenntnisvermögens und so des ganzen Menschen. (G. F. Meier: „Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften," Halle 1748/50. 1. Teil S. 30): „Es ist eine von den vornehmsten Pflichten, die wir gegen unsere Seele zu beobachten haben, daß wir alle unsere sinnlichen Kräfte der Seele ausbessern müssen." Wie das zu geschehen hat, „lehrt uns die Ästhetik." Auch das erste genannte Moment, die „Entdeckung Leibnizens," behandelt Meier. („Anfangsgr." 2. T. S. 149.) „Gemeiniglich bildet man sich ein, daß die Empfindung und die Sinne im Körper sind. Allein eine nur mittelmäßige Aufmerksamkeit kann uns überzeugen, daß nicht nur der innere Sinn samt den inneren Empfindungen ein Eigentum der Seele sei, sondern auch die äußerlichen Sinne und die äußerlichen Empfindungen."

Die beiden Gesichtspunkte, die Eberhard hervorhebt, waren also seit Beginn der systematischen ästhetischen Untersuchungen in Deutschland wohl beachtet, und das speziell Eberhardsche liegt in einer besonderen Wendung der Lehre von den Empfindungen. Es liegt in seiner hohen Wertschätzung der Empfindungen als eines nur modifizierten Zweiges spontaner Geistestätigkeit. — Die Begründung dieser Ansicht verdient etwas näher ausgeführt zu werden.

Aus den Grundbegriffen von Eberhards Psychologie, „aus der einfachen und eingeschränkten Kraft der Seele folgt . . . , daß, wenn die Seele in ihren Operationen gehindert wird, sie es selbst ist, die sich hindert." (Theor. d. Denk. u. Empf. S. 67.) Die oben auf S. 3 vorgetragene Lehre von dem Leiden der Seele bei Empfindungen muß also dahin modifiziert werden, daß es sich nur um ein scheinbares Leiden handelt. Die hohe Wertschätzung der Empfindungen bringt es mit sich, daß dieser Gedanke in einer unverhältnismäßigen Weise betont wird. Das Wesentliche für Eberhard liegt darin: Das letzte Seinselement, die Vorstellung, erscheint in der Empfindung nur gehäuft, und das macht die größere Lebhaftigkeit, wie die Undeutlichkeit der Empfindung aus; deswegen darf aber das Empfinden durchaus nicht geringer geschätzt werden als das deutliche Denken, das nur eine andere Modifikation derselben Grundkraft ist und seine Deutlichkeit nur auf Kosten des Reichtums an Vorstellungselementen bestreitet.

So liegt also das Wesentliche und Originale der Eberhardschen Lehre von den Empfindungen in ihrer höheren Bewertung. Die Empfindungen sind nicht mehr untergeordnete, sondern im Grunde nebengeordnete Bestandteile des Erkenntnisvermögens. Die Leidenschaft ist sogar, wegen der größten Menge von Vorstellungen, die in ihr wirksam sind, die stärkste Inanspruchnahme unserer tätigen Kraft. Nur kannte man bis jetzt das Empfinden unzulänglich, sagt Eberhard, weil eine Untersuchung desselben großen Schwierigkeiten begegnet (s. oben S. 16). Zweifellos spricht bei der höheren Bewertung der Empfindungen auch die Zeit mit, der sich meldende deutsche Sturm und Drang. — Vielleicht ist jede Wertung ein an sich nicht weiter zurückführbares Phänomen, dessen Gründe in den Tiefen der Persönlichkeit aufgespürt werden müssen. Für die vorliegende ist es von ausschlaggebender Bedeutung, daß sie auf dem Boden des Leibnizischen Systems möglich wurde, ja, am Ende den Gedanken der tätigen Kraft noch in ein helleres Licht zu setzen schien. — Die Stellung, die Baumgartens Schüler Meier in Bezug auf die Wertschätzung der Empfindungen einnimmt, ist die folgende. Er sagt (Anfangsgr. all. schön. Wsch. [1748], 1. Teil, S. 28): „Der Geschmack ist eines

der allerunentbehrlichsten Vermögen unserer Seele. Unsere allermeisten Handlungen und Reden, auch im gemeinen Leben, müssen durch den Geschmack bestimmt werden". Oder an anderer Stelle: „Es könnten einige gar zu tiefsinnige und abstrakte philosophische Köpfe die Ästhetik mit Verachtung ansehen und glauben, daß die Sinnlichkeit, die Einbildungen, die Fabeln und dergleichen Sachen viel zu weit unter dem Horizont der Weltweisheit erniedrigt wären, als daß sich ein Weltweiser die Mühe nehmen sollte, sich mit solchen Kleinigkeiten und Possen zu beschäftigen." Meiers Ansicht ist aber die ganz entgegengesetzte: „Eine geschickte Fabel zu machen ist vielleicht noch nützlicher für das menschliche Geschlecht als den Durchgang des Merkurs durch die Sonne zu berechnen, oder zu finden, wer das Schreiben zuerst erfunden hat." Meier ist also in seiner Wertschätzung (der Empfindungen) durchaus nicht Rationalist, ob er schon das Empfinden nach logischen Kategorien behandelt und in ihm, nach Baumgartens Vorgang, ein analogon rationis, ein „Vernunftähnliches" sieht. Seine Wertschätzung der Empfindungen erhöht sich durch folgende Betrachtung. „Was die Empfindungen selbst betrifft, so kann man sich aufs gewisseste überzeugen, daß keine derselben falsch sein könne, sondern daß sie vielmehr zu den allerwichtigsten Vorstellungen der Seele gehören, deren unsere Seele irgends nur fähig ist. Denn sie mögen entweder innerliche oder äußerliche Empfindungen oder beides zu gleicher Zeit sein, so stellen sie uns entweder gegenwärtige Veränderungen unserer Seele oder unseres Körpers oder beide zu gleicher Zeit vor." (§ 545 der „Psychologie", des 3. Teils der „Metaphysik", Halle 1757.) Hier ist seine Wertschätzung der Empfindungen nochmals klar ausgesprochen. Sie gehören „zu den allerwichtigsten Vorstellungen unserer Seele." Der Grund ist der: sie können niemals falsch sein; Falschheit liegt vielmehr in den Urteilen und Schlüssen, in der unrichtigen Verwertung des sinnlich Gegebenen. „Sie stellen uns Sachen vor, die in dieser Welt wirklich sind und also die größte Wahrheit und Gewißheit haben, die endliche Dinge haben können." (§ 529 der „Psychologie".) Die Seele wird sich durch die Sinne ihres gegenwärtigen Zustandes und des Zusammenhangs mit der übrigen Monadenwelt bewußt. „Die Sinne unserer Seele sind nichts anderes als gewisse Arten der Aufmerksamkeit, vermöge deren wir die Vorstellungskraft der Seele auf unseren gegenwärtigen Zustand richten." (§ 530 der „Psychologie".)

Betrachten wir noch, um ein verwandtes Thema zum Vergleich heranzuziehen, das Verhältnis von Empfindung, Begriff und Schönheit bei Meier. Meier erklärt, die Schönheit habe ihren Sitz in dem sinnlichen Teil der Seele, worin er ja mit der Formel Baumgartens „perfectio cognitionis sensitivae" überein-

stimmt. Das Mannigfaltige soll zu einer Einheit zusammenstimmen. Dafür setzt Meier „Zweck" ein. Oder er trifft die Bestimmung, daß sowohl das Mannigfaltige wie auch der Zweck müssen undeutlich erkannt werden. Undeutlich, d. i. sinnlich! Der „Zweck" ist nichts anderes als der „kunstvolle Plan" eines Kunstwerks. Das ist zweifellos eine rationalistisch gefärbte Wendung, die indes durch die obengenannte Bestimmung, daß die Erkenntnis dieses „Planes" nur undeutlich sein dürfe, abgeschwächt wird. Man kann überhaupt für die sogenannte undeutliche Erkenntnis der Leibnizischen Ästhetik fast durchgängig sinnliches Gefühl setzen, und man erhält einen Ausdruck, der in unserer Terminologie ungefähr das gleiche sagt, was damals unter „undeutlicher Erkenntnis" verstanden wurde. Die Übersetzung der damaligen Formensprache in unsere heutige Terminologie ist, wie Sommer mit Recht betont hat, eine unbedingte Voraussetzung für das Verständnis und die gerechte Würdigung der vorkantischen Ästhetik. – Empfindungen sind Vorstellungen, nach Meier, sie sind ja nur bestimmte Arten der Aufmerksamkeit, vermöge deren wir die Vorstellungskraft der Seele auf unseren gegenwärtigen Zustand richten (s. oben S. 24.) – § 489 der „Psychologie" bestimmt nun: „Da . . . die Seele eine Vorstellungskraft ist, oder besitzt, so ist sie auch eine Erkenntniskraft, weil Vorstellungen und Erkennen einerlei sind." Da die Empfindungen nun mit dem Vorstellen einerlei sind, müssen sie auch mit dem Erkennen einerlei sein („unteres Erkenntnisvermögen.") Aus solchen Stellen erhellt, wie der durchaus intellektualistische Charakter des Leibnizischen Systems, auf dessen Boden Meier stand, den Ausdruck seiner wahren Meinung über die Empfindungen, wie sie aus den angeführten Zitaten sich ergibt, und sich noch durch viele andere belegen ließe, immer wieder verdunkeln mußte. Auch fehlt es bei ihm nicht an Widersprüchen. Seine eigentliche Hochschätzung der Empfindungen und des Sinnlichen konnte er nach der Voraussetzung der Leibnizischen Metaphysik nicht mehr völlig zur Geltung bringen. Im Ganzen ist sein Standpunkt aber doch ein natürlicher und sinnenfroher, und daß er die Schönheit nicht schlechthin rationalistisch bewertet, ob er ihr schon ihren Sitz in dem unteren Teil des Seelenvermögens anweist, ergibt sich aus folgendem Satz: „Ich habe die schöne Erkenntnis als einen hellen und reinen Fluß betrachtet, der eine ebenso schöne Quelle haben muß. (Bis zu dieser Quelle bin ich hinaufgestiegen, und ich habe sie in dem Inbegriff aller sinnlichen Kräfte der Seele gefunden.)" § 541 der „Psychologie."

Bei der Erörterung der Stellung Moses Mendelssohns zu dem vorliegenden Problem müssen wir zwei verschiedene Standpunkte unterscheiden. Der erste liegt vor in den „Briefen über die

Empfindungen" (1755), der zweite in der späteren „Rhapsodie", den „Zusätzen zu den Briefen" (1761). In den „Briefen über die Empfindungen" trennt Mendelssohn die Schönheit von der Vollkommenheit und weist der letzteren als der verständigen Betrachtung der Dinge, der Betrachtung nach dem Satze vom zureichenden Grunde, die höhere Stellung an. Die alte Formel „Einheit in der Mannigfaltigkeit" spaltet er in „Übereinstimmung" oder „Einhelligkeit" des Mannigfaltigen und „Einerlei" des Mannigfaltigen. Das Einerlei des Mannigfaltigen ist die Schönheit. Zunächst eine Bemerkung über das Gebiet der Schönheit (3. Brief): „Die Wahrheit steht fest: kein deutlicher, auch kein völlig dunkler Begriff verträgt sich mit dem Gefühle der Schönheit; — jener, weil unsere eingeschränkte Seele keine Mannigfaltigkeit auf einmal deutlich zu fassen vermag; sie muß, wenn sie deutlich denken will, ihre Aufmerksamkeit von dem Ganzen abziehen und einen Teil des Gegenstandes nach dem anderen überdenken; — dieser hingegen, weil die Mannigfaltigkeit des Gegenstandes in seine Dunkelheit gleichsam verhüllt und unserer Wahrnehmung entzogen wird. Zwischen den Grenzen der Klarheit müssen also alle Begriffe der Schönheit eingeschlossen sein, wenn wir ohne mühsames Überdenken eine Mannigfaltigkeit wahrnehmen sollen. Ja, noch mehr; je ausgebreitet klarer die Vorstellung des schönen Gegenstandes, desto feuriger das Vergnügen, das daraus entspringt. Eine ausgebreitete klarere Vorstellung enthält eine reichere Mannigfaltigkeit, mehrere Verhältnisse des Mannigfaltigen gegeneinander. Lauter Quellen der Lust!" Es ist schon hier ersichtlich, daß Eberhard diese letzte Folgerung Mendelssohns nicht unterschreiben könnte. Eberhard müßte sagen: „Im Gegenteil, je ausgebreitet klarer, das ist je deutlicher die Vorstellung wird, desto schwächer muß die Lust werden, desto weniger feurig ist das Vergnügen. Denn die Lebhaftigkeit des Vergnügens steht nach Eberhard im umgekehrten Verhältnis zur extensiven Klarheit oder Deutlichkeit einer Vorstellung. Eberhard teilt die Tendenz nicht, die aus diesen Sätzen Mendelssohn spricht. Diese Tendenz geht in der Trennung der Schönheit von der Vollkommenheit auf die Erhöhung des unsinnlichen Vernunftgenusses. „Ich komme zu dir, der himmlischen, vortrefflichsten Vollkommenheit! Nicht, wie dich die Sinne fassen, wie dich die Vernunft begreift! Wahrer Endzweck der Schöpfung! Ratgeberin Gottes! Ich würde deine Göttlichkeit entweihen, wenn ich Dir nur Vorzüge für eingeschränkte Wesen einräumen wollte." (5. Brief.) Die Vollkommenheit wird also nicht mit den Sinnen erkannt, Mendelssohn glaubte sie damit zu erniedrigen. Darin stimmt er weder mit Meier, wie wir gesehen haben, überein, noch mit Eberhard. Man vergleiche noch folgende Worte, die an ein

„Beispiel" von Meier*) anklingen: „Die Schönheit der menschlichen Bildung, die annehmlichen Farben, die gewundenen Züge, die in seinen Mienen bezaubern, sind nur der äußeren Schale eingeprägt. Sie gehen nicht weiter als unsere Sinne reichen. Unter der Haut liegen gräßliche Gestalten verborgen. Alle Gefäße sind ohne scheinbare Ordnung (d. i. den Sinnen erscheinende Ordnung) ineinander verschlungen; die Eingeweide halten einander das Gleichgewicht, aber kein Ebenmaß, keine sinnlichen Verhältnisse, lauter Mannigfaltigkeit, nirgend Einheit, lauter Beschäftigung, nirgend Leichtigkeit in der Beschäftigung; wie sehr würde der Schöpfer seinen Zweck verfehlt haben, wenn er nichts als Schönheit gewesen wäre!" (5. Brief.) Trotzdem herrscht hier noch Vollkommenheit, Übereinstimmung des Vielen zu Einem: „Die häßlichsten Gestalten, die die menschliche Haut bedeckt, die innersten, die kleinsten Teile der Schöpfung, wohin kein Auge dringt, hören nicht auf, vollkommen zu sein, hören nicht auf, in gegenseitiger Übereinstimmung so viel zum allgemeinen Endzwecke beizutragen, als sie vermögen, hören nicht auf, weder Überfluß noch Mangel zu dulden." (5. Brief, Ende.)

Die Wertschätzung, die Mendelssohn hier vertritt, liegt durchaus in der Richtung etwa des Kartesianischen Rationalismus, der gefühlsfeindlich war, weil er in den Gefühlen Trübungen des reinen Denkens erblickte. Es ist dies der erste Standpunkt Mendelssohns, von dem wir gesprochen haben.

Der zweite Standpunkt liegt vor in der „Rhapsodie". Zwischen beiden Standpunkten vermitteln die Ausführungen, die Mendelssohn in seiner Schrift: „Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften" (1757) macht. Diese Schrift ist durch Batteux angeregt, der die Nachahmung der Natur zum alleinigen Prinzip der Kunst machen wollte. Mendelssohn nimmt dagegen Stellung und fordert eine Idealisierung der Natur zum Zweck des Vergnügens, des ästhetischen Genusses. Er bezeichnet sein eigenes Prinzip so: Wir können „folgenden Grundsatz als ungezweifelt voraussetzen: Das Wesen der schönen Künste und Wissenschaften besteht in einer künstlichen sinnlich vollkommenen Vorstellung, oder in einer durch die Kunst vorgestellten sinnlichen Vollkommenheit".**) Es ist das Baumgartensche Prinzip, sowohl in der objektiven Wendung: consensus ad unum, qui phaenomenon fit, als auch subjektiv: perfectio cognitionis sensitivae qua talis. Mendelssohn läßt also scheinbar hier seine eigene Unterscheidung des Einerlei des Mannigfaltigen, gleich Schönheit, und der Übereinstimmung des Mannigfaltigen, gleich Vollkommen-

*) „Anfgr. aller sch. W.", S. 38/39.

**) Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften. Moses Mendelssohns sämtl. Werke (Ofen 1819), 3. Bd., S. 93.

heit, fallen. Er rückt, das geht aus der ganzen Schrift hervor, von der Vollkommenheit als der verständigen Betrachtung der Welt etwas zu Gunsten der Schönheit, d. h. der Sinnlichkeit, ab.

Das Hauptthema der „Rhapsodie," in der sich ein neuer Standpunkt präzisieren soll, ist das der „vermischten Empfindungen." Vermischte Empfindungen sind Empfindungen, die aus Lust und Unlust zusammengesetzt sind, und bei denen, je nach der Zusammensetzung, die Lust oder die Unlust überwiegt. Es geht voran ein Erklärungsversuch des angenehmen Charakters von an sich unangenehmen Empfindungen, der in manchen Fällen zweifellos ist. Das Volk, sagt Mendelssohn, drängt sich zu Hinrichtungen, Stiergefechten, Hahnenkämpfen, und die tragische Bühne ist das veredelte Beispiel desselben Vorgangs. In den „Briefen über die Empfindungen" hatte Mendelssohn den Leitsatz Dubos' bestritten, der behauptet hatte, die Seele sehne sich nur bewegt zu werden, und sollte dies auch von unangenehmen Empfindungen sein. Eine Worterklärung des angenehmen Gefühls in den „Briefen über die Empfindungen" hatte besagt: die angenehme Empfindung sei eine Vorstellung, die wir lieber haben als nicht haben wollen, die unangenehme Empfindung dagegen eine Vorstellung, die wie lieber nicht haben als haben wollen. Nun berichtigt Mendelssohn diese Erklärung. Er sagt: „Wir wünschen nicht allezeit das Nichthaben der Vorstellung, wie die Erklärung heischt, sondern in sehr vielen Fällen bloß das Nichtsein des Gegenstandes."*) Er fährt fort: „Eine jede Vorstellung steht in einer doppelten Beziehung: einmal auf die Sache, als den Gegenstand derselben, davon sie ein Bild oder Abdruck ist, und sodann auf die Seele, oder das denkende Subjekt, davon sie eine Bestimmung ausmacht. Manche Vorstellung kann als Bestimmung der Seele etwas Angenehmes haben, ob sie gleich, als Bild des Gegenstandes, von Mißbilligung und Widerwillen begleitet wird. Wir müssen uns also wohl hüten, diese beiden Beziehungen, die objektive und die subjektive, nicht zu vermengen oder miteinander zu verwechseln,"**) Die Erklärung des Reizes an sich unangenehmer Empfindungen ist nun die, daß jene subjektive Seite der unangenehmen Vorstellung als Beschäftigung unserer Seele zum positiven Merkmal wird und also Lust gewährt. Voraussetzung ist dabei, daß die inhaltliche (objektive) Seite der Gegenstandsvorstellung uns nicht zu nahe angeht; sonst überwiegt sie, infolge ihrer Wichtigkeit, die subjektive lustgebende Seite. Mendelssohn

*) Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen, a. a. O., 3. Bd., S. 4.

**) Ebenda S. 5.

wendet seinen neuen Grundsatz, durch den er die erst zurückgewiesene Erklärung Dubos' nun rechtfertigt, in mannigfacher Weise auf vermischte Empfindungen, wie Zorn, Weinen, Lachen, auch auf die Schaubühne, an. Er charakterisiert die vermischten Empfindungen so: „Die vermischten Empfindungen haben die besondere Eigenschaft, daß sie zwar so sanft nicht sind als das reine Vergnügen, hingegen dringen sie tiefer in das Gemüt ein und scheinen sich auch länger darin zu erhalten. Was bloß angenehm ist, führt bald eine Sättigung und zuletzt den Ekel mit sich. Unsere Begierde erstreckt sich allezeit weiter als der Genuß, und wenn sie ihre völlige Befriedigung nicht findet, so sehnt sich das Gemüt nach der Veränderung. Hingegen fesselt das Unangenehme, das mit dem Angenehmen vermischt ist, unsere Aufmerksamkeit und verhindert die allzufrühe Sättigung."*) Der so beschriebene Charakter der vermischten Empfindungen bringt es mit sich, daß sie die süßesten aller Empfindungen sind.

Ich bin bei der Theorie über die vermischten Empfindungen so lange verweilt, einmal, weil sie Eberhard direkt übernimmt, und zweitens, weil die subjektive psychologische Erklärungsart Mendelssohns dem psychologischen Charakter von Eberhards Ästhetik ziemlich nahe kommt. Zu dem ersten Punkt vergl. man die Allgem. Theorie des Denkens und Empfindens S. 49, 119, 206, 237, 243. Überall ist die Mendelssohnsche Erklärungsart angenommen und immer, oft in einfacher Herübernahme der Bestimmungen, der Charakter der vermischten Empfindungen als „höchst süß", „von größter Intensität", „immer tiefgehend" usw. geschildert. Die beiden Elemente, das subjektive und objektive, sind nach Eberhards Formulierung „das Anschauen der eigenen Würdigkeit", die als subjektive Vollkommenheit die stärkere sein muß, und die schwächere, objektive Unvollkommenheit. (Theorie des Denk. u. Empf., S. 49 u. 243; ebenso in der Theorie der schönen Künste u. Wissensch.)

Nach der Wertschätzung der Empfindungen und der gemeinsamen psychologischen Ableitung ästhetischer Phänomene käme als dritter Vergleichspunkt zwischen Mendelssohn und Eberhard in dieser allgemein gehaltenen Darstellung der Begriff des Interesses, resp. des uninteressierten Wohlgefallens (bei Mendelssohn), in Frage. Ich behalte diesen Punkt aber einer späteren Erörterung vor und gehe jetzt auf den dritten Ästhetiker der Leibnizischen Richtung, auf Sulzer, über.

Bei der Betrachtung Sulzers benutze ich die gut zusammenfassenden fünf „Leibnizischen Sätze", um die Sommer in seinen „Grundzügen" Sulzers Ästhetik zu gliedern versucht hat. Man

*) Rhapsodie a. a. O., S. 28/29.

sieht dann, wie diese wesentlichen Leibnizischen Bestimmungen auch die Grundlage für Eberhards Ästhetik bilden könnten.

Sommer führt als Fundamentalsatz, auf dem Sulzers Ästhetik ruht, folgende Bestimmung (im Sinne von Leibniz) an. (S. 199.)

1. „Das Wesen und die Vollkommenheit der Monaden besteht in ihrer Vorstellungstätigkeit. Mit dieser ist eo ipso Lust verbunden." Man kann sagen, daß auf diesem Satz in ähnlicher Weise Eberhards Ästhetik ruht. Das erhellt wohl schon aus den vorhergehenden Ausführungen. Die Theorie Eberhards von der Lebhaftigkeit der Empfindungen speziell läßt sich direkt auf diesen Satz zurückführen. Sie entsprang ja aus der Annahme, daß sich in der Empfindung mehr Vorstellungselemente vereinigen, deren Affektwerte sich zu der größeren Lebhaftigkeit der Empfindung summieren. Sulzer bezieht sich wie Mendelssohn auf Dubos, dessen Leitsatz wir schon im Vorigen kennen gelernt haben. Sulzer sagt: „Unter den Neueren hat Dubos, so viel ich weiß, zuerst versucht, die Theorie der Künste auf einen allgemeinen Grundsatz zu bauen, und aus demselben die Richtigkeit der Regeln zu zeigen. Das Bedürfnis, das jeder Mensch in gewissen Umständen fühlt, seine Gemütskräfte zu beschäftigen und seinen Empfindungen eine gewisse Thätigkeit zu geben, ist das Fundament seiner Theorie." (Allgem. Theor. der sch. K., 1771 – 1774. Art. Ästhetik.) Mendelssohn nahm diesen Grundsatz Dubos', wie wir sahen, nach anfänglicher Zurückweisung an. Eberhard spricht seinerseits von dem Bestreben der Seele nach Vorstellungen: „Die Grundkraft der menschlichen Seele kann . . . nichts anderes sein als das Bestreben, Vorstellungen zu haben." (Theorie d. Denk. und Empf., S. 33 [s. oben]). Es handelt sich überall um die gleichen Grundbestimmungen. Wenn ein Gegenstand die Wirksamkeit der Sinne reizt, wird er, nach Sulzer, angenehm. Die Vorstellungskraft kann (nach Sulzer) gereizt werden „durch Vollkommenheit, durch Ordnung, durch Deutlichkeit, durch Wahrheit, durch Schönheit, durch Neuigkeit und verschiedene andere ästhetische Eigenschaften; die Begehrungskraft aber durch das Affektreiche, durch das Zärtliche, durch das Rührende, durch das Feierliche, durch das Große, durch das Wunderbare, durch das Erhabene und andere Eigenschaften dieser Art . . ." (Art. „Angenehm", Ende); immer aber wird die Seele in lebhafte Tätigkeit versetzt, und aus dieser lebhaften Tätigkeit resultiert die ästhetische Lust.

2. Als zweiten Leibnizischen Grundsatz stellt Sommer auf (S. 201): „Die Seele befindet sich im Zustand des „Empfindens", wenn sie eine Menge von Teilvorstellungen zu gleicher Zeit hat, ohne sie mehr getrennt auffassen zu können. Die Seele befindet sich im Zustand des Denkens, wenn sie die Teile eines Vorstellungskomplexes deutlich unterscheidet. Beim Denken stellt die Seele

sich eine Vorstellung gewissermaßen als Gegenstand außer sich hin und betrachtet seine Teile. Beim Empfinden fühlt sie ihren eigenen Zustand, weil sie vermöge der größeren Menge von Teilvorstellungen in erhöhte Tätigkeit kommt." Daß diese Ausführungen auch für Eberhard, wie für Sulzer, gelten, ist wohl ohne weiteres ersichtlich.

3. (Sommer, „Grundzüge", S. 204): „Da die Empfindungen eine größere Menge von Teilvorstellungen enthalten als die Begriffe, so sind sie wirksamer als die Begriffe und führen leichter zu Handlungen als diese." Es ist hiermit auch ein Grundsatz Eberhards ausgesprochen, und zwar ist es derjenige, der das Thema des 3. Abschnitts von Eberhards „Theorie des Denkens und Empfindens" angibt. Die Konsequenzen dieses Satzes werden später bei der Betrachtung des Verhältnisses Eberhards zu Schiller noch zu erörtern sein.

4. (Sommer, „Grundzüge", S. 208): „Genie ist die Fähigkeit gesteigerter Vorstellungstätigkeit und ist nur der höhere Grad des allen Monaden eigentümlichen Vermögens spontaner Vorstellungsbildung." Eberhard definierte das Genie als Kopf in einem besonderen Sinne oder als eine „merkliche Stärke" der Vorstellungsbildung überhaupt. Im übrigen gehört seine Lehre vom Genie nicht zu seinen bedeutendsten Untersuchungen. Doch ist hier vielleicht der Ort, noch einmal nachdrücklich auf die Schöpferkraft hinzuweisen, die auch er dem Genie zuspricht (Theorie des Denk. u. Empf., S. 213 [s. oben S. 19]). Sulzer sagt einmal, die menschliche Seele ist mehr als ein „toter Spiegel" der Dinge. Es scheint sich hier ein Gegensatz gegen die englische Psychologie auszusprechen; denn ähnliche Gedanken lassen sich auch bei Moses Mendelssohn nachweisen, so bei seiner Erörterung einer Untersuchung Burkes („Philosophical enquiry into the origine of our ideas of the beautiful and sublime"), die er auf ihren psychologischen Wert hin prüft.*)

5. In der letzten These, die Sommer aufstellt, ist der psychologische Grundcharakter der gesamten deutschen Ästhetik gut betont. (Sommer, „Grundzüge", S. 213): „Die menschliche Seele ist der Mittelpunkt der Kunst. Aus ihrer Beschaffenheit müssen die speziellen Kunstregeln abgeleitet werden."

Die Stellung Sulzers zu dem Thema der „Leidenschaften" muß man sich als wesentlich zustimmend denken. Empfindungen sind wirksamer als Begriffe, das ist eines seiner Themen; und sie haben ihre größere Wirksamkeit aus der größeren Menge

*) „Der Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen" (1758). Vgl. ferner seinen Aufsatz „Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften" (1758) und den „Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften."

von Vorstellungen, die sie in sich vereinigen. Alles, was der Seele ein Gefühl ihrer Wirksamkeit, ihrer Größe, ihrer Kraft gibt, ist je nach dem ein schöner oder erhabener oder rührender Gegenstand usw. Bei der sinnlichen Erkenntnis kommen wir aber mehr zum Gefühl unserer selbst als bei der deutlichen, denn wir müssen uns gleichsam zusammenraffen, um die Menge der Vorstellungen zu fassen. Dies gibt der Seele ein Gefühl erhöhter Wirksamkeit. Die Leidenschaften sind Empfindungen von hoher Stärke. Mit ihnen verhält es sich so: „Die leidenschaftlichen Gegenstände gleichen jenen von einem skytischen König seinen Söhnen zum Denkbild vorgestellten Bündel von Stäben; ihre Stärke liegt in der Vereinigung der einzelnen, und sie sind leicht zu zerbrechen, wenn man jeden besonders herausnimmt" (Allg. Theor. d. sch. K. Art. „Leidenschaft"). Wir haben aber nicht die Fähigkeit, das Ganze einer Leidenschaft in seine Teile zu zerlegen, weil die Seele bereits in Anspruch genommen ist. Für den Künstler resultiert hieraus die Forderung, den leidenschaftlichen Gegenstand uns nur als Ganzes zu geben: „Der leidenschaftliche Gegenstand muß im Ganzen gefaßt werden" (Art. „Leidenschaft"). Sulzers Definition ist die: „Die Leidenschaften sind im Grunde nichts anderes als Empfindungen von merklicher Stärke, begleitet von Lust oder Unlust, aus denen Begierde oder Abscheu erfolgt" (Art. „Leidenschaft").

Nach dem historischen Rückblick und der historischen Einordnung Eberhards bedarf der Begriff der Leidenschaft bei ihm einer besonders eingehenden Untersuchung: einmal, weil er im engen Zusammenhang mit den übrigen wesentlichen Gesichtspunkten der Eberhardischen Ästhetik, d. i. den Gedanken des Interesses, des Rührenden, des Vergnügens als Endzweck der Kunst, steht, dann, weil die Ausführungen Sommers über diesen Punkt leicht zu Mißverständnissen Anlaß geben könnten. Im folgenden wird also zunächst der Begriff des Leidenschaftlichen nebst seinen Hauptausläufern behandelt und dann der Versuch eines systematischen Abrisses der Ästhetik Eberhards gemacht.

C. Der weitere systematische Ausbau von Eberhards Ästhetik.

1. Der Begriff des Leidenschaftlichen.

Sommer gibt den Gedankengang der „völlig subjektivistischen Ästhetik Eberhards" („Grundzüge", S. 254) folgendermaßen wieder: Die Theorie der Leidenschaftlichkeit bei Eberhard steht in Zusammenhang „mit der subjektivistischen Auffassung der Vollkommenheit.

Eberhard betrachtet die Kunstwerke nur soweit, als sie eine Bestimmung der Vorstellungskraft bilden, er eliminiert vollständig das Objekt als solches, macht also eigentlich keinen Unterschied zwischen einem bloßen angenehmen Gefühl und einem mit Vergnügen angeschauten Gegenstande. Die Seele empfindet nur ihren eigenen Zustand. Die müheloſe Wirkung der Vorstellungskraft ist der Seele angenehm. Die stärksten noch angenehmen Wirkungen der Vorstellungskraft sind die Leidenschaften. Das leidenschaftliche Vergnügen ist der Endzweck der Kunst".

Sommer hat im wesentlichen nur die „Theorie des Denkens und Empfindens" zur Grundlage seiner Untersuchungen gemacht und daraus nur die Punkte herausgegriffen, die ihm für den Fortgang der Entwicklung bedeutungsvoll schienen. So kommt er zu dem Ergebnis, daß die subjektivistische Ästhetik bei Eberhard zu einer Verherrlichung des Leidenschaftlichen „entartet" sei. (Ebenda S. 254.) In seinem Gedankengang ist Richtiges mit Falschem offensichtlich gemischt. — Zunächst ist es nicht richtig, daß Eberhard das „Objekt als solches völlig eliminiert." Wir kamen im Gegenteil zu einer ganzen Reihe objektiver Prinzipien der Schönheit (s. oben S. 8 f.). Zweitens ist es nicht richtig, daß „Eberhard eigentlich keinen Unterschied zwischen einem bloßen angenehmen Gefühl und einem mit Vergnügen angeschauten Gegenstand macht." Man vergleiche zu beiden Punkten die schon erwähnte Bemerkung Eberhards: „Das Bild, das uns die Empfindung vorstellt, ist aus Objektivischem und Subjektivischem zusammengesetzt, d. i., es besteht aus einem Scheine, dessen hinreichender Grund teils in der Beschaffenheit des Objekts, teils in der Einschränkung des Subjekts zu suchen ist." (s. oben S. 11.) Ebenso sollte „zu der Hervorbringung einer Art von sinnlichem Wohlgefallen . . . nicht nur eine gewisse Beschaffenheit des Objekts, sondern auch eine gewisse Beschaffenheit des Subjekts" gehören. Das Schöne, insofern es auf die äußeren Gegenstände (Schönheit im engeren Sinne; s. oben „Gebiet der Schönheit") eingeschränkt wurde, hat diesen Charakter mit den „äußerlichen Empfindungen" gemein.

Nach der Formulierung Sommers könnte es scheinen, als seien unter den Begriff der Leidenschaft bei Eberhard alle Arten des angenehmen sinnlichen Gefühls zu subsumieren. Das ist aber nicht der Fall. Das Leidenschaftliche, insofern es eine ästhetische Empfindung ist, muß von dem „bloß Angenehmen" geschieden werden. Diese Wendung des „bloß Angenehmen" findet sich bei Eberhard des öfteren. (Vgl. „Theorie d. schön. K. u. Wiss.", § 6, Anm.) Die objektiven Prinzipien der Schönheit ermöglichen es Eberhard durchaus, diese Scheidung durchzuführen (s. oben S. 8, 9.) Die Schönheit im engeren Sinne, insofern sie

auf die höheren Sinne des Gesichts und Gehörs eingeschränkt wird, steht in der Mitte zwischen dem Denken und dem bloßen Empfinden, sie ist eben durch jene Mischung aus „Subjektivischem und Objektivischem" charakterisiert.

Andererseits bildet aber der Begriff des Leidenschaftlichen doch das eigentliche Zentrum von Eberhards Ästhetik. Es muß hier nur untersucht werden, was Leidenschaft in seinem Sinne ist und ob wir nicht heute mit diesem Begriff eine zum Teil andere Vorstellung verbinden als es Eberhard tat. Er selbst definiert die Leidenschaften allgemein als starke innere Empfindungen. Wir waren schon vorher zu dem Ergebnis gelangt, daß in der Lehre von den Empfindungen die originale Wendung seiner Ästhetik liegt. Für den Fall, daß die Leidenschaften ästhetischen Charakter haben sollen, läßt sich nun folgender Satz aufstellen: Die Leidenschaften sind der höchste Grad der Wirksamkeit, den eine spontane vorstellende Kraft (die Monade) erreichen kann, und sie sind insofern die angenehmsten aller Gefühle. *Nur insofern* ist der Zweck der Kunst, wie Sommer will, die Erregung „leidenschaftlich angenehmer Gefühle".

Man muß also aus dem Begriff des Leidenschaftlichen das teils Niedrige, teils Passive ausschalten, das wir damit zu verbinden pflegen. Es muß hier an Eberhards Theorie vom scheinbaren Leiden in den Empfindungen erinnert werden. Daß sich in seine Vorstellung vom Leidenschaftlichen nichts Niedriges mischt, ergibt sich aus den schon erwähnten Stellen, wie z. B. Theor. d. Denk. u. Empf., S. 202: Der Dichter hat seinen höchsten Zweck verfehlt, wenn er durch die Erregung üppiger statt sanfter, edler Empfindungen nicht den höchsten Grad des Wohlgefallens erreicht (s. oben S. 17). Nun muß allerdings zugegeben werden, daß mit den Leidenschaften sich immer ein hoher Grad des Begehrens und Verabscheuens verknüpft. Es ist das eine Folge davon, daß eine jede Vorstellung überhaupt mit einem Begehren und Verabscheuen verknüpft ist; weil die Leidenschaft außerordentlich viele Vorstellungen in sich vereinigt, muß auch das Verabscheuen und Begehren bei ihr besonders groß werden. Aber bei der ästhetischen Leidenschaft richtet sich dieses Begehren stets auf das Gute, das Verabscheuen auf das Böse, das damit verbunden ist. So entsteht eine vermischte Empfindung, die den *höchsten Grad* alles Leidenschaftlichen darstellt (hier ist die Beziehung auf Mendelssohn wieder deutlich). Vgl. hierzu Theorie d. schön. K. u. Wiss., § 65–71. § 69 heißt es: „Natürlicherweise muß, wenn die vermischte Empfindung angenehm sein soll, unter den vergesellschafteten Vorstellungen der Vollkommenheit (des Guten)*) und der Unvollkommenheit (des Bösen)*) die *erstere* herrschend sein." „Unangenehme Empfindungen an sich selbst

(durch Vorstellung des Bösen)*) sollen von keinem schönen Werke hervorgebracht werden." (§ 66, Anm. 3.)

Auf diese Weise wird, wenn man so will, die vermischte Empfindung sogar zur moralischen Empfindung; die Theorie des Leidenschaftlichen bei Eberhard ist vor Mißverständlichkeiten durchaus geschützt. Je stärker eine Empfindung wird, umso mehr stellt sich die Seele dieselbe als subjektiv vor, sagt Eberhard. Der Sinn ist aber der: Nicht weil der objektive Grund fehlte, sondern weil wir infolge der Stärke der Empfindungen, die durch die Menge der Vorstellungen bedingt wurde, uns selbst als subjectum inhaesionis von den inhaerierenden Vorstellungen nicht mehr unterscheiden können. Dieser Umstand gereicht einer moralischen Empfindung an sich sogar zur Ehre, weil er eben ihre Stärke beweist. In den „geselligen Empfindungen" verwechseln wir uns im Gefühl mit unseren Mitmenschen, wenn die Empfindungen einen hohen Grad erreichen. Ich setze die betreffende Äußerung Eberhards hierher, weil sie noch einmal sämtliche Punkte dieser Darstellung berührt und über Eberhards Auffassung von den Empfindungen das richtige Licht verbreitet: „Je größer . . . die Lebhaftigkeit und Stärke der geselligen oder moralischen Empfindungen ist, desto genauer ist die Verwechslung unserer selbst mit den Gegenständen. Die Verschmelzung unseres eigenen Vergnügens mit dem außer uns an anderen zu wirkenden Vergnügen, weit entfernt, der menschlichen Natur zum Vorwurf zu gereichen, ist ihr die größte Ehre. Der größte Grad der Innigkeit dieser Vermischung beweist nichts, als den größten Grad der Lebhaftigkeit der Empfindung fremden Wohls. Heil dieser göttlichen Begeisterung! Heil jedem Herzen, das ihr fähig ist!" (Theor. d. Denk. u. Empf., S. 48.) — Ich gehe jetzt zu den Begriffen des Vergnügens, des Interesses und des Rührenden über.

2. Die Begriffe des Vergnügens und des Interesses.

Eberhard leitet diese Begriffe systematisch in den §§ 1–13 seiner „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften" ab. Sein Gedankengang ist folgender: Die schönen oder freien Künste sollen eine sinnlich vollkommene Erkenntnis hervorbringen. Das Gefühl *oder* die sinnliche Vorstellung (s. oben S. 25) der Vollkommenheit aber ist Vergnügen. Also ist der Zweck der Kunst das Vergnügen. Das, was Vergnügen macht, heißt mit einem anderen Worte auch „angenehm", also ist der Zweck der Kunst die Erweckung angenehmer Gefühle. Werke, das sind Dinge, die um eines Zweckes willen hervorgebracht werden, werden

*) Das zwischen den Klammern stehende ist vom Verfasser hinzugefügt.

auch am besten durch diesen Zweck bestimmt; so werden die Werke der freien Künste durch den Endzweck des Vergnügens bestimmt. Ihm muß sich jeder andere Zweck, wie z. B. die Nachahmung der Natur (die allerdings selbst eine Quelle des Vergnügens sein kann, insofern sie richtig ist) unterordnen. Da das Vergnügen aus dem Gefühl der Vollkommenheit entsteht, so ist eine lebhafte Vorstellung der Vollkommenheit das höchste Gesetz aller schönen Künste. Allerdings kann schon die Menge vorgestellter Realitäten das Vergnügen (seine extensive Größe) erhöhen, noch höher wird aber der Grad des Vergnügens durch das intensive Moment der Lebhaftigkeit der Vorstellungen selbst! Der sinnlichen Vorstellung der Vollkommenheit entspricht an Werken eine objektive Vollkommenheit. Vollkommenheit ist Übereinstimmung des Mannigfaltigen zu Einem, und sie kann als solche eine innere oder eine äußere sein, je nach dem das Mannigfaltige innere oder äußere Bestimmungen betrifft. Nennt man die äußere (die den deutlicheren Sinnen wahrnehmbare) Vollkommenheit Schönheit, die innere Vollkommenheit dagegen Vollkommenheit im engeren Sinne, so ergibt sich der Begriff der „echten Schönheit" als einer Schönheit, die zugleich Vollkommenheit ist, d. h. bei der die äußere Vollkommenheit zugleich eine innere ist. (Man vgl. dazu das frühere Beispiel des „sichtbaren Ausdrucks moralischer Empfindungen" (oben S. 9.) und ebenso die 18. Anm. zum „Amyntor": „Über die sittliche Schönheit und ihren Ausdruck".) Die angenehmen Empfindungen können auch vermischte Empfindungen sein, dann sind sie aus der sinnlichen Vorstellung von Vollkommenheit und Unvollkommenheit zusammengesetzt, wobei die Vollkommenheit jedoch überwiegen muß. Die letzte Quelle alles Vergnügens ist aber das Anschauen unserer eigenen Vollkommenheit, denn die objektive Vollkommenheit wird durch den Akt des Vorstellens zu einer subjektiven Vollkommenheit, und unmittelbar sind wir uns nur der Veränderungen der eigenen Seele oder unserer Vorstellungen bewußt. Ein schönes Werk macht uns deswegen Vergnügen, weil es uns viele und lebhafte Vorstellungen gibt, und in uns so das Gefühl unserer Vollkommenheit erweckt. An die menschliche Unvollkommenheit, d. i. die Einschränkung, darf es nicht rühren; das würde es tun, sobald es eine größere Menge von Vorstellungen enthielte, als wir zu fassen imstande sind, ohne die große Menge durch Prinzipien der leichten Faßlichkeit, wie Ebenmaß, Proportion usw., zu mildern. „Das Vergnügen kann also nur aus dem Gefühl einer leichten Anwendung ihrer (der Seele) Kraft entstehen, oder einer solchen, wobei sie ihre Unvollkommenheit nicht empfindet." (§ 13 der Theor. der schön. K. u. Wiss.) In dieser Darstellung, die in der Hauptsache

Eberhards eigene Formulierung benutzt, bedarf nach dem Vorhergehenden kein Punkt mehr einer besonderen Aufhellung. Stark ist der Einfluß Mendelssohns. Mendelssohn macht ebenso deutlich das Vergnügen zum Endzweck der Kunst (so in den „Hauptgrundsätzen"). Ebenso wird man an Mendelssohns Trennung der Schönheit von der Vollkommenheit erinnert, für die Eberhard im Begriff einer „echten Schönheit" eine harmonische Verbindung findet. Hervorzuheben ist der Satz, daß „die sinnliche Vorstellung der Vollkommenheit das höchste Gesetz aller schönen Künste und Wissenschaften" ist. (§ 8 der Theorie d. schön. K. u. Wiss.) In dem Gedanken der Lebhaftigkeit steckt Eberhards Empfindungslehre. Darauf kommen wir noch bei der Erörterung des hieraus abgeleiteten Begriffes „Rührung" zurück.

Der Begriff des Interesses ergibt sich aus den vorausgesetzten Prämissen ohne weiteres. Es heißt im § 29: „Da ein schönes Werk Vergnügen geben soll, dessen letzte und allgemeinste Quelle die leichte Beschäftigung unserer Seelenkräfte ist; da wir ferner unsere Kräfte zur Hervorbringung der Vorstellung nicht bestimmen können, als wenn wir von diesen Vorstellungen Vergnügen oder sinnliche Vorstellung der Vollkommenheit erwarten; so müssen die schönen Werke, sie mögen sukzessive oder zugleich seiende Ganze ausmachen, so beschaffen sein, daß sie uns Vergnügen erwarten lassen. Alles dasjenige, aus dessen Vorstellung wir Vergnügen erwarten, interessiert uns." Daran wird die Forderung einer Steigerung des Interesses in sukzessiven Werken angeknüpft. Es heißt weiter, (Anm. 1): „dem Interesse ist die Gleichgültigkeit entgegengesetzt, gleichgültig aber sind wir, wenn wir nichts begehren und verabscheuen, also kein Vergnügen oder Mißvergnügen erwarten." In das Interesse ist also immer ein Begehren und Verabscheuen eingeschlossen. Das folgt aus der Tatsache, daß schon jede (auch die deutliche) Vorstellung mit einem Begehren und Verabscheuen verbunden ist. Hier weicht Eberhard von den späteren Bestimmungen seines Freundes Mendelssohn ab. Mendelssohn stellt die ästhetischen Empfindungen, die Empfindungen von Lust und Unlust, als Billigungsvermögen den beiden anderen Grundvermögen des Gemüts, dem Erkennen und Begehren, zur Seite (so in den „Morgenstunden") und feiert den ästhetischen Genuß als Gemütsruhe, drückt somit etwas ähnliches aus wie Kant in dem Begriff des „interesselosen Wohlgefallens."*)

*) Eberhard verweist hier auf einen Aufsatz: „Einige Gedanken über das Interessierende" im 12. und 13. Band der „Neuen Bibliothek der schönen Künste und Wissenschaften." Sommer scheint in seinen „Grundzügen" S. 253/254, anzunehmen, daß dieser anonym erschienene Aufsatz von Eberhard sei. Das ist nicht möglich, wie aus einer Stelle in der Erwiderung

3. Der Begriff der Rührung.

Der Begriff der Rührung ist der dritte der mit dem Leidenschaftlichen verschwisterten Begriffe. Die Rührung ergibt sich aus der Forderung der Lebhaftigkeit der sinnlichen Vorstellung der Vollkommenheit. Eberhard definiert selbst im § 66 der Th. d. sch. K. u. W.: „Die vornehmste Vollkommenheit eines schönen Werkes ist ohne Zweifel seine belebende Kraft, die es hat, wenn es Leidenschaften erregt. Alsdann nennt man es im weiteren Sinne rührend. Die Leidenschaften aber sind entweder angenehme, unangenehme oder vermischte." Hier wird der Zusammenhang mit der Leidenschaft ohne weiteres deutlich. Die Leidenschaften sind „Mittel der Rührung" (§ 68). Es würde zu weit führen und zu vielen Wiederholungen Anlaß geben, wollte ich die ganze Theorie der Rührung (§§ 65–70) in ihren verwickelten Beziehungen auseinandersetzen. Sie steht völlig unter dem Einfluß Mendelssohns, und zwar der in der „Rhapsodie" vorgetragenen Gedanken. Dessen ist sich auch Eberhard bewußt. „Die wahre und befriedigende Auflösung dieser Aufgabe hat zuerst Herr Moses Mendelssohn in seiner vortrefflichen „Rhapsodie" gegeben." (§ 70 Anm. 5.) Prinzipiell Neues ergibt sich nicht mehr. Rührung bedeutet bei Eberhard immer die Wirkung in das Leidenschaftliche. Dabei sind aber die Gesichtspunkte nicht außer Acht zu lassen, die weiter oben über den Begriff des Leidenschaftlichen angemerkt sind.

4. Abriß des Systems der Eberhardischen Ästhetik.

Bei der Entwicklung des Systems ist es geraten, nicht die „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften" zu Grunde zu legen, obwohl sie auf den ersten Blick die Darstellung des Systems zu enthalten scheint. Die Wertschätzung, deren sich diese Schrift bei Eberhard selbst erfreute, ist keine allzu hohe. Er beklagt sich, gelegentlich einer Rezension, (in der Allg. Literaturzeitung Nr. 384, 385, 1790), in seinen „Anmerkungen" über diese Rezension (Philosophisches Magazin, 4. Bd. 2. Stück), daß man dieses Buch zum Gegenstand der Kritik gemacht habe; „zudem ist dieses Buch ein bloßes Kompendium, welches nur die dürftigsten Außenlinien der Wissenschaft enthalten kann, und auf

Eberhards auf die „Rezension" seiner „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften" im „Philosophischen Magazin", 4. Bd., II. Teil (S. 163), hervorgeht. Hier führt Eberhard die Ansicht des anonymen Autors als eine Bestätigung seiner eigenen an.

solche Schriften hat wohl schwerlich je ein vernünftiger und bescheidener Verfasser einen großen Wert gesetzt; wenigstens habe ich es nie in Ansehung der meinigen getan. Die Natur solcher Schriften bringt es mit sich, da sie die bloßen Anfangsgründe einer Wissenschaft enthalten, daß sie diese in einer Kürze vortragen, wovon das Mangelhafte durch den mündlichen Vortrag ersetzt werden soll, daß sie aber für den Unwissenden, der die Lücken in denselben nicht aus eigener gründlicher Bekanntschaft mit der Wissenschaft ergänzen kann, viel Dunkles und Unrichtiges enthalten müssen, daß sie endlich in einer untergeordneten Wissenschaft die Grundsätze und Begriffe aus höheren Wissenschaften voraussetzen, die ihnen die Kürze zu wiederholen verbietet, die aber den Zuhörern bei einem ganzen philosophischen Kursus bekannt sein können." (S. 149.) Deshalb ist es geratener, den „Versuch eines Planes zu einer praktischen Ästhetik" dem Abriß des ästhetischen Systems Eberhards zu Grunde zu legen. („Philos. Magaz.", 3. Bd., 1. Stück. — Man vergl. hierzu auch die Vorrede zur 3. Aufl. der „Theorie der sch. K. u. Wiss.") Hier sind die Eberhard eigentümlichen Ansichten erkennbarer als in dem Kompendium, das viel Schulmäßiges und einfach Übernommenes hat. Eberhard hat seine originalen Ansichten überhaupt, wie es nach seiner eigenen eben angeführten Auffassung von seiner „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften" erklärlich ist, noch gesondert in selbständigen Abhandlungen vorgetragen, die wir im weiteren auch zum Gegenstand einer Erörterung machen.

Eine praktische Ästhetik, meint Eberhard, müßte das Mittel an die Hand geben, die speziellste Einzelkritik eines Kunstwerks mit den abstrakten Sätzen der ästhetischen Theorie in Verbindung zu setzen. Von diesem Ziele sind wir trotz aller Vorarbeiten noch weit entfernt. Um uns ihm anzunähern, muß zweierlei geschehen. „Auf der einen Seite müssen wir von unten anfangen und durch eine vollständige Zergliederung der Mittel einer jeden Kunst die Elemente ihrer Schönheit aufsuchen, ihre ästhetisch möglichen Zusammensetzungen erforschen, darnach die Unterordnung der Arten und Grade der Schönheit in den Elementen, sowie die Arten und Grade der ästhetischen Vollkommenheit des Ganzen zu bestimmen suchen." (Versuch eines Plans zu einer prakt. Ästh., S. 8.) Andererseits muß man aber auch „mit den obersten Teilen heruntergehen. Wir müssen die erste Quelle des Vergnügens, das uns die Werke der schönen Künste gewähren, bis zu ihren allerbesondersten Abteilungen herableiten; und dann zeigen, auf welchem von diesen besondersten Gründen das Wohlgefallen an den Werken von jeder Art der Kunst beruhe." (ebd. S. 9.)

Eberhard sucht nun den letzten Grund alles Vergnügens, das Gefühl unserer angemessenen Beschäftigung oder das Gefühl

unserer Kraft (er sagt hier „Kräfte") zu zerlegen, um den Anteil zu bestimmen, den jede Einzelkraft an dem Vergnügen hat. Der erste Zweig des allgemeinen Tätigkeitsgefühls ist das Eindrucksgefühl. Es resultiert aus der Beschäftigung der Sinne und der Phantasie überhaupt. Dem „Eindrucksgefühl" entspricht der „Eindruckstrieb" in unserer Seele, d. i. das Verlangen nach Eindrücken, wie dem „Tätigkeitsgefühl" ein „Tätigkeitstrieb" entspricht. „Es gibt ebensoviele Arten von Trieben als es Arten angenehmer Empfindungen gibt, auf die sie sich beziehen." (ebd. S. 10). Eine Abart des Eindruckstriebes nennt Eberhard „Ausdehnungstrieb". Er folgt daraus, daß Eindrücke leicht veralten und somit an Interesse verlieren. Der Ausdehnungstrieb ist das Verlangen nach neuen, mannigfaltigen und abwechselnden Eindrücken. Eberhard ist der Ansicht, daß die drei ersten Fächer der Baumgartenschen Topik, der ästhetische Reichtum, die Größe und Lebhaftigkeit, sich durch den Eindruckstrieb psychologisch erklären lassen. Denn je lebhafter, größer, mannigfaltiger ein Eindruck (in gewissen Grenzen) ist, umso mehr vergnügt er. An diesem Punkte wird Eberhards Absicht deutlich. Sein Eindruckstrieb tastet die ästhetischen Forderungen Baumgartens nicht an, im Gegenteil, er harmoniert mit den drei erstgenannten Forderungen. Aber er soll ein Mittelglied bilden, die Einzelschönheiten des Kunstwerks mit der obersten Quelle alles ästhetischen Vergnügens, dem befriedigten Tätigkeitstrieb (von dem der Eindruckstrieb eine Abzweigung ist), in Verbindung zu setzen.

Die zweite Abzweigung des Tätigkeitsgefühls nennt Eberhard „Rührungsgefühl". Er versteht darunter die Beziehung der Gegenstände auf das Begehrungsvermögen. Hier muß an das früher Gesagte erinnert werden. Im Rührungsgefühl (Eberhard ist sich wohl bewußt, damit ein „fremd klingendes Wort" einzuführen, S. 13) will Eberhard eine Parallele zu dem letzten Fach der Baumgartenschen Topik gefunden haben, der vita cognitionis. Was er hierzu bemerkt, verdient in extenso angeführt zu werden, weil es im Zusammenhang mit Eberhards Empfindungslehre steht. Wir waren zu dem Ergebnis gelangt, daß die Empfindungen ihrer höheren Lebhaftigkeit wegen von Eberhard dem deutlicheren Denken, das nur eine geringere Lebhaftigkeit hat, nebengeordnet sind. Hier liegt eine Konsequenz davon vor; Baumgarten hätte der vita cognitionis einen hervorragenderen Platz einräumen müssen: „Die Analogie der Logik und Ästhetik hat hier augenscheinlich den Philosophen zu weit geführt, indem er in der Topik der letzteren eine Ordnung beibehalten hat, die nur in der ersteren zulässig ist. Die Bewegung der begehrenden Kräfte mag für die wissenschaftliche Erkenntnis die letzte Vollendung ihrer Vollkommenheit sein; für die sinnliche

ist sie es gewiß nicht. Schon bloße Eindrücke können angenehme oder unangenehme Emotionen erregen, ehe noch deren viele zu einem harmonischen Ganzen zusammengefaßt sind; und in diesem harmonischen Ganzen muß die Rührungskraft jedes Teiles dem Zwecke der ganzen Komposition untergeordnet werden. Es ist natürlich, daß die Vergnügen des Rührungsgefühls unmittelbar nach den Vergnügen des bloßen Eindrucksgefühls in Betrachtung kommen." (Ebenda S. 13 14.) Das Rührungsgefühl fügt zu dem „Vergnügen der bloßen Bilder das Vergnügen der Emotionen hinzu". Eberhard sucht dies durch Beispiele zu belegen und fährt dann fort: „So groß ist die Gewalt des Rührungsgefühls! Emotionen! Emotionen! Das ist es, wonach wir alle uns sehnen; Das ist es, . . . was den ungereimtesten Erwartungen von Geistererscheinungen Glauben verschafft und noch immer verschaffen wird, je mehr uns Müßiggang und Weichlichkeit kleiner Emotionen bedürftig und Vernachlässigung der Vernunft, deren Bildung allerdings Anstrengung erfordert, dieser kleinen Emotionen empfänglich machen wird." (S. 15 16.) Eberhard will das Eindrucksgefühl auf das Empfinden, das Rührungsgefühl auf das Begehren gründen; dann bleibt ihm das Erkennen als dritte seelische Kraft. „Wir haben auch einen Verstand, der die Teile in dem Ganzen sondert und ihr Allgemeines denkt; eine Vernunft, die diese Teile in Verbindung zusammenfaßt und in dem Ganzen Harmonie wahrnimmt; Witz, der in dem Verschiedenen Übereinstimmung, und Scharfsinn, der in dem Ähnlichen und Gleichen Verschiedenheit wahrnehmen will." (S. 16.) Auf die Mitwirkung dieser erkennenden Kräfte gründet Eberhard die dritte Abzweigung des Tätigkeitsgefühls und nennt sie ganz allgemein „Schönheitsgefühl".

Die Dreiteilung der menschlichen Seelenkräfte, wie sie hier durchgeführt wird, findet sich in den früheren Schriften Eberhards nirgends in dieser Weise. In der Theorie des Denkens und Empfindens war das Begehren und Verabscheuen eine Begleiterscheinung des Vorstellens überhaupt und stellte eine Art subjektiver Bewertung der Vorstellungen dar. Die vorliegende Schrift stammt aus dem Jahre 1790. Vielleicht ist man berechtigt, in der angenommenen Dreiteilung einen Einfluß der kritischen Philosophie anzunehmen, vielleicht kann man aber auch anderweitige Einflüsse geltend machen, da die Dreiteilung schon vorkritisch ist (Tetens). Insbesondere muß wegen seines sonstigen starken Einflusses auf Eberhard auch hier auf Moses Mendelssohn hingewiesen werden, der die Dreiteilung der Seelenvermögen ebenfalls vertritt. Die Art und Weise des Zusammenwirkens von Eindrucksgefühl und Schönheitsgefühl stellt sich Eberhard folgendermaßen vor: „Ein Gegenstand, der nicht bloß das

Eindrucksgefühl, der auch das Schönheitsgefühl vergnügen soll, muß . . . zuvörderst den Verstand beschäftigen, der in den Eindrücken und Bildern Teile vorstellt, in welchen er sich etwas Allgemeines denkt; in den Tönen Anzahl der Schwingungen, in den Gesichtsgegenständen Schranken der Ausdehnung oder Figur, Abstufungen des Lichts, des Schattens, der Farben. Aus diesen Teilen muß er sich auf eine leichte Art das Ganze zusammensetzen können." (S. 17.) Je nach dem die Teile des Ganzen bloß quantitativ oder qualitativ verschieden sind, beschäftigen sie den Verstand oder die Vernunft. (S. 18.) In der Musik gibt es nur quantitative Unterschiede der Schwingungen; Eberhard greift hier auf Leibnizens Theorie des unbewußten Mitzählens zurück. Die Verhältnisse müssen leicht faßlich sein, d. i. durch kleine Zahlen ausgedrückt werden können, wenn die Tätigkeit des Verstandes angenehm bleiben soll. So erklärt sich das Vergnügen an der „Eurhythmie, Symmetrie und musikalischen Harmonie. Das Gefühl der letzteren erfordert bloß, daß der Verstand bei der Oktave eins und zwei, bei der Quinte zwei und drei zähle; bei der kleinen Sekunde muß er fünfzehn und sechszehn zählen, und das übersteigt bei der so schon unbegreiflichen Schnelligkeit der Schwingungen in dem Tongefühl seine Kräfte." (S. 18.)

Wenn qualitativ Verschiedenes („Verschiedene Linien, verschiedene Figuren, verschiedene Farben, verschiedene Töne und Harmonien") zu einem Ganzen soll vereinigt werden, so muß es zu einem gemeinschaftlichen Bestimmungsgrunde zusammenstimmen. Eberhard nimmt hiermit die Bestimmungen Baumgartens und Meiers wieder auf. „Wenn dieser gemeinschaftliche Bestimmungsgrund der Zweck des Gegenstandes ist, dann wird dieser Gegenstand ein Werk der Kunst; und sofern dieser Zweck Vergnügen ist, ein Werk der schönen Kunst." (S. 18/19.) Die Zusammenstimmung des qualitativ Verschiedenen wird in der sinnlichen Vernunft erkannt. „Das Vergnügen entsteht aus der leichten Beschäftigung der sinnlichen Vernunft . . ." Hier ist es von Wichtigkeit, zu bemerken, daß sich Eberhard die Vollkommenheit, die der leichten Beschäftigung der sinnlichen Vernunft zugrundeliegt, objektiv vorstellt. Er fährt nämlich fort: „. . . oder aus der sinnlich vorgestellten Vollkommenheit, die in dem Gegenstand selbst ist; denn die Zusammenstimmung der Beschaffenheiten und Teile desselben, oder der Beitrag dieser Beschaffenheiten und Teile zu dem Zwecke des Werks ist Vollkommenheit". (S. 19.)

Das Vergnügen an der Harmonie erklärt Eberhard, seiner früheren Terminologie entsprechend, durch ein Harmoniegefühl und das an der Vollkommenheit durch ein Vollkommenheitsgefühl.

Es ergibt sich also folgende Tafel:

Tätigkeitsgefühl schlechthin, die oberste Quelle alles Vergnügens

Eindrucksgefühl (Beschäftigung der Sinne und Phantasie)	Rührungsgefühl (Wirkung ins Begehrungsvermögen)	Schönheitsgefühl
	Harmoniegefühl (des Verstandes)	Vollkommenheitsgefühl (der Vernunft)

Dem Rührungsgefühl widmet Eberhard noch seine besondere Aufmerksamkeit. Er versucht es weiter zu entwickeln. Es ist bald „Bewunderungsgefühl, Schaudergefühl, Ehrfurchtsgefühl, Andachtsgefühl, bald Liebegefühl, Freudegefühl, Mitleidsgefühl; die äußeren Gegenstände dieser verschiedenen Gefühle sind das Erhabene, das Schreckliche, das Feierliche, der Ausdruck der Würde, der Genuß des Lebens (!) und die verschiedenen Arten der sittlichen Schönheit in Formen, Bewegungen und Handlungen." (S. 21.) Es muß darauf hingewiesen werden, wie sehr Eberhard das Ästhetische über den Bereich des gesamten menschlichen Fühlens auszudehnen versucht. Die Kantische Ästhetik ist im Gegensatz hierzu auf eine reinliche Scheidung bedacht.

Eberhard hatte (S. 16) neben dem Verstand und der Vernunft als weiteres erkennendes Vermögen Witz und Scharfsinn angeführt (siehe oben) („Witz, der in dem Verschiedenen Übereinstimmung, und Scharfsinn, der in dem Ähnlichen und Gleichen Verschiedenheit wahrnehmen will.") Das Vergnügen, das sich aus der Beschäftigung dieser Vermögen ergibt, ist bis jetzt noch nicht abgeleitet. Eberhard ist der Ansicht, daß sich diese (oder doch ein ganz verwandtes) Vermögen bei der Vergleichung des Kunstwerks mit seinem eventuellen Vorbild in der Natur betätigen, daß also das Vergnügen, das sie gewähren können, aus der sogenannten „Nachahmung" der Natur entspringt. „Die Kunst selbst nimmt die Züge ihrer Werke aus der Natur; dadurch erhalten sie eine Quelle der Unterhaltung, die sie dem Verstande interessant macht, der sich durch die Vergleichung des Kunstwerks mit dem Urbilde in der Natur beschäftigt und befriedigt findet." (S. 26.) Eberhard fügt noch einen weiteren „äußeren" Grund des Wohlgefallens an Kunstwerken hinzu, „diejenige Vollkommenheit, die das Werk von der Größe des Genies seines Urhebers erhält." (S. 26.) Es ist das ein Gedanke, der von Mendelssohn übernommen worden ist, der in dem Aufsatz „Über das Erhabene und Naive" die Erhabenheit zum Teil in die Seele des Künstlers verlegt, dessen Geistesgaben wir bewundern. Die Bewunderung des Künstlers

schränkt die Vergleichung des Kunstwerks mit seinem natürlichen Vorbilde notgedrungen ein. Eberhard ist, wie alle von Leibniz ausgehenden Ästhetiker, kein Fürsprecher des Nachahmungsprinzips. Er polemisiert gegen Batteux, der die Nachahmung der Natur zum alleinigen Prinzip der schönen Künste hatte machen wollen, unter Zugrundelegung seiner neuen Unterscheidungen in verwandter Weise, wie es Mendelssohn in den „Hauptgrundsätzen der schönen Künste" getan hatte. Er kommt zu folgendem Resultate: Die Artisten . . . müssen . . . die Elemente der Schönheit für die sinnliche Vernunft zu einem Werke zusammensetzen, das durch die Einheit des Zwecks oder der belebenden Kraft zu einem Ganzen wird, sie mögen seine Form bereits in der Natur finden oder nicht. Diese Art der Zusammensetzung gibt ihren Werken Wahrheit und Überredungskraft, und das sind die beiden noch übrigen Fächer in der Baumgartenschen Topik." (S. 33.) Die Überredungskraft für die sinnlichen Erkenntniskräfte liegt in einer möglichst sinnlichen Darstellung. Was ästhetische Wahrheit im Gegensatz zur logischen sei, wird so ausgeführt: „Diese Wahrheit, welche die Werke der Kunst haben müssen, ist ganz verschieden von der, welche die Gegenstände der Betrachtung für den denkenden Verstand haben. Der denkende Verstand will unterrichtet sein; die Werke der Kunst sollen vergnügen; die Wahrheit der Erkenntnis, welche mit dem Genuß dieser letzeren bestehen kann, darf daher auch Irrtum sein, nur Irrtum, der von den sinnlichen Erkenntniskräften nicht entdeckt wird. Täuschung ist also hier ebensogut als vernünftige Überzeugung; ja, es ist ein Verdienst der Kunst, wenn sie alles vermeidet, alles verbirgt, was die Täuschung hindern, und alles veranstaltet, was sie befördern kann." (S. 33 34.) — Es ist an dieser Stelle wohl angebracht, rückschauend die gesamte Baumgartensche Topik den psychologischen Bestimmungen Eberhards gegenüber zu stellen, um so einen Überblick über das System Eberhards zu gewinnen. Die Forderungen, die Baumgarten für das schöne Denken aufstellte, waren, wie sie Eberhard selbst seiner „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften" zugrunde legt:

I. Ästhetischer Reichtum,
II. Ästhetische Größe,
III. Ästhetische Klarheit,
IV. Ästhetische Wahrheit,
V. Ästhetische Gewißheit,
VI. Ästhetisches Leben.

Die drei ersten Kategorien, Reichtum, Größe und Klarheit (dafür ist gleichbedeutend „Lebhaftigkeit" gesetzt worden, vgl. § 42 der Theorie d. sch. K. u. Wiss.) hatte Eberhard für die Vergnügungen des Eindrucksgefühls in Anspruch genommen (s. oben S. 40).

Das „Leben", die letzte Kategorie, war der Erklärungsgrund für den Rührungstrieb geworden, und er ist als solcher besonders hervorgehoben (s. oben). Die vierte und fünfte Kategorie (Wahrheit und Gewißheit) bleiben also für das Schönheitsgefühl (Harmonie- und Vollkommenheitsgefühl) übrig. Zweifellos ist die Einteilung so von Eberhard beabsichtigt. In dem Harmonie- und Vollkommenheitsgefühl wird die Vereinigung von Teilen zu einem Ganzen betrachtet; durch „die Einheit des Zweckes oder der belebenden Kraft", wie Eberhard sagt, die die Elemente der Schönheit beim Kunstwerk zu einem Ganzen zusammensetzen (s. oben), geschieht dasselbe. Die Vereinigung im Zweck oder Bestimmungsgrund gibt den Werken der Kunst ihre „Wahrheit und ihre Überredungskraft" (Gewißheit), so führt Eberhard selbst diese Begriffe ein (vgl. S. 33 u. 18/19). Hiernach ist seine Absicht völlig klar. Er will den objektiven Forderungen Baumgartens durchgängig entsprechende gleichwertige psychologische Bestimmungen an die Seite stellen. Wie weit ihm das geglückt ist, ist eine andere Frage. Die neu eingeführten Begriffe sind in einigen Fällen (so beim Schönheitsgefühl und anderen) nicht viel mehr als neue psychologische Namen für die alten ästhetischen Forderungen. Die Unterscheidungen des Eindrucks-, Rührungs- und Schönheits- (Harmonie- und Vollkommenheits-) gefühls benutzt Eberhard zu einer Klassifikation der schönen Künste. Die Kunstwerke sind entweder Werke der beschreibenden Kunst (gegründet auf das Eindrucksgefühl), der pathetischen (gegründet auf das Rührungsgefühl) oder der dichtenden Kunst (gegründet auf das Schönheitsgefühl). „Diese Einteilung, die man bisher nur immer in der Poetik zu Grunde gelegt hat, begreift so gut die Werke der Baukunst, der Bildhauerkunst, der Malerei und der Mimik, als der Dichtkunst. Ein Landschaftsgemälde ist so gut ein Werk der beschreibenden Kunst als Kleists „Frühling"; eine reuige Magdalene von Battoni so gut ein Werk der pathetischen Kunst als der 51. Psalm, und ein Gebäude, ein historisches Gemälde, eine Statue, ein pantomimischer Tanz so gut ein Werk der dichtenden Kunst als ein Drama und eine Epopoe." (S. 24/25.) Diese gewaltsame Einteilung wird nur durch die psychologische Betrachtungsweise Eberhards verständlich. Die Werke der dichtenden Kunst teilt Eberhard weiter ein, nachdem er den Begriff des Dichtens so außerordentlich weit gespannt hat. (S. 39). Die plastische Kunst gehört hiernach auch zur dichtenden Kunst. Die Ausführungen, die Eberhard bei dieser Gelegenheit über die Grenzen von bildenden und dichtenden Künsten (im engeren Sinne) macht, atmen den Geist Lessings. Die Einflüsse des „Laokoon" sind unverkennbar. In manchem handelt es sich um einfache Übernahme Lessingscher Resultate. (Vgl.: „Verschiedenheit der

Zeichen in den redenden und bildenden Künsten", S. 46. — „Fruchtbarster Augenblick", S. 47. — usw.)

Einzelne Gedankengänge der Abhandlung, wie die Untersuchungen über den wünschenswerten Grad der ästhetischen Täuschung, hat Eberhard an anderen Stellen weiter ausgeführt. Über sie wird im Besonderen gehandelt werden müssen. Auf seine Untersuchung über die Gründe der Verschiedenheit des Geschmacks muß bei der Behandlung seines Verhältnisses zu Kant noch zurückgegriffen werden. Hier kommt es auf den Abriß des Systems der Ästhetik Eberhards an und in dem System auf die wesentlichen Gedankengänge. Beides scheint mir in den Schlußworten der Abhandlung am klarsten zum Ausdruck gebracht zu werden: „Überall ist also die Quelle der Schönheit Tätigkeit und Kraft, die das Chaos der Materie und der Ideen durchströmt und so in die Teile des Werks Harmonie und Verbindung bringt. Diese unsichtbare Harmonie in den Ideen, die allem Schönen sein Wesen gibt, verlangt aber etwas, wodurch sie die sinnliche Vernunft empfinden kann. In der Symmetrie ist dieses Ausdehnung, Linien und Flächen; in dem Rhythmus ist es Bewegung, in dem Wohlklang ist es Ton; für die sittliche Harmonie ist es die äußere Form, für die höchste Vollkommenheit der Gottheit ist es die Natur, die durch Größe ihre Macht, durch Harmonie und Regelmäßigkeit ihre Weisheit, durch Vergnügen Güte ihres Urhebers den vernünftigen Geschöpfen fühlbar macht". (S. 54.)

5. Von dem Unterschied der nachahmenden und zeichnenden Künste, wie auch über die Schönheit der Farben.

(Vermischte Schriften, 1784, 1. Teil Nr. 4, S. 111—134.)

Wie schon angekündigt, sollten ein paar Aufsätze, in denen Eberhard seine im Kompendium nur unvollständig zum Ausdruck kommenden selbständigen Ansichten genauer ausführt, besonders abgehandelt werden. Es sind dies folgende drei Untersuchungen, die der Reihe nach, wie sie entstanden sind, Berücksichtigung finden mögen: 1. „Von dem Unterschied der nachahmenden und zeichnenden Künste, wie auch über die Schönheit der Farben"; 2. „Über das Melodrama"; 3. „Über die ästhetische Täuschung". Wenden wir uns nun der ersten dieser drei Abhandlungen zu. Sie ist ein Jahr nach der 1. Auflage der „Theorie der schönen Wissenschaften" erschienen.

Unter die „nachahmenden Künste" zählt Eberhard in dieser Schrift die Mimik und die Musik, unter die „zeichnenden oder

bildenden Künste" die Baukunst, die Bildhauerkunst und die Malerei. Die Werke der bildenden und zeichnenden Künste nennt er „für sich bestehend", die der nachahmenden „nicht für sich bestehend". Und zwar sind die einen „unvollkommenere Körper, denen die Kunst die Form der vollkommeneren mitgeteilt hat," (die zeichnenden), die anderen „empfindbare Handlungen der vernünftigen Wesen". Eberhard versucht so einen Einteilungsgrund für die Klassifikation der Künste zu schaffen; die Unterscheidungen erweisen sich aber als unzulänglich. Es ist z. B. schwierig zu entscheiden, wo der Baukunst ihr Platz angewiesen werden soll. Man kann sie zu den bildenden Künsten rechnen, wenn man diese definiert als die Künste, „welche selbständige Werke außer sich hervorbringen". Aus der Vergleichung mit einem Vorbild in der Natur kann andererseits das Vergnügen bei der Baukunst nicht entspringen. Das liegt aber bei den bildenden Künsten vor. In dieser engeren Bedeutung würde also die Baukunst wieder nicht zu den bildenden Künsten gehören. (S. 116.)

Bei den bildenden Künsten entspringt alles Vergnügen aus der „Schönheit der Gestalten", bei den nachahmenden aus der „Schönheit der Bewegungen". Die Schönheit der Gestalten entspringt aus der Beschaffenheit der Linien, Flächen und Körper, und hat zunächst einen subjektiven Grund: „Sie gefallen nämlich, wenn mehrere derselben so zusamengesetzt sind, daß sie von dem Anschauenden leicht zusammengefaßt werden können. Das können sie aber, wenn in ihnen (objektiv) etwas wahrgenommen wird, worin sie einerlei sind; als Gleichheit, Ebenmaß und Eurhythmie." (S. 117.) Eberhard setzt diesen Gründen hier einen weiteren objektiven zur Seite: „ihre Schönheit kann aber auch einen nächsten objektiven Grund haben, wenn sie, als Teile eines schönen Werkes, zu dem Zwecke desselben zusammenstimmen und Zeichen davon sind". (ebd.)

Die Bewegungen gefallen als Handlungen, also als Wirkungen einer Kraft, „sofern sie Zeichen von der Vollkommenheit der Kraft sind". Es gibt also Schönheit der Bewegungen nur bei lebendigen Wesen, „oder bei solchen, die durch ein inneres unsichtbares Prinzipium bewegt werden". „Die Eigenschaften und Veränderungen des belebten Körpers sind also dadurch schön, daß ihre Vorstellungen mit der Vorstellung von solchen inneren Empfindungen und Handlungen vergesellschaftet sind, die durch ihre Kraft und Leichtigkeit gefallen." (S. 117.) Hiernach läßt sich der Unterschied zwischen bildenden und nachahmenden Künsten noch anders bestimmen: „Die Werke der nachahmenden Künste sind schöne Ganze, deren Teile Bewegungen und Töne sind, ferner: welche die Veränderungen des inneren Prinzipiums

durch natürliche Zeichen ausdrücken. Solche Ganze, die nicht aus Bewegungen und Tönen bestehen, oder nicht die Veränderungen eines inneren Prinzipiums ausdrücken, sind Werke der bildenden Künste". (S. 118.) Die Teile der nachahmenden Künste folgen aufeinander, die der bildenden sind nebeneinander.

Auch die Linien und Farben gefallen „durch die Vergesellschaftung ihrer Vorstellung mit der Vorstellung von etwas, das von ihnen verschieden ist." (S. 118.) Eberhard legt sich nun eine wichtige Frage vor, die „noch nicht beantwortet, ja selbst noch nicht aufgeworfen worden." Er fragt: Sind Bewegungen, Töne, Farben und Linien bloß zufällig mit bestimmten inneren Empfindungen vergesellschaftet, oder besteht hier ein notwendiger Zusammenhang? Er nennt „die Association zufällig, die keinen inneren Grund, sondern einen bloßen äußeren hat, die also nicht auf Verbindung und Ähnlichkeit, sondern auf bloßem Zusammensein beruht. Sind daher gewisse Bewegungen und Töne mit gewissen Empfindungen, gewisse Linien und Farben mit gewissen Eigenschaften und Zuständen bloß darum in unserer Einbildungskraft vergesellschaftet, weil wir sie oft zusammen empfunden haben, oder hat diese Vergesellschaftung noch einen weiteren inneren Grund?" (S. 118/119.) Eberhard ist der Ansicht, daß eine notwendige Vergesellschaftung vorliegt. Er argumentiert so: In allen bekannten Sprachen werden sowohl Linien und Töne, als auch Empfindungen, Gemütsbewegungen, Handlungen und Sinnesart auf einerlei Art benannt, etwa sanft, oder heftig; und dies, meint er, „scheint vorauszusetzen, daß es allerdings in den Eigenschaften und Veränderungen des Sichtbaren und Unsichtbaren etwas gebe, worin sie einander ähnlich sind." (S. 119.) Hierin liegt indeß keine Erklärung. Es müßte erklärt werden, wodurch die Bewegung des Sichtbaren (des Körpers) dem Zustand der Seele ähnlich wird! Eberhard erwägt hier die Möglichkeit, durch die Annahme begleitender Organempfindungen die Frage zu lösen. So ergäbe sich zweifellos eine gute psychologische Erklärung: „Fühlt etwan die Seele die Eigenschaft ihres Zustandes mit, das Gemäßigte, das Hohe, das Niedrige? Wird diese Idee herrschend, und, wenn die Empfindung von einer Bewegung begleitet werden soll, wird es der Seele leichter, diejenige hervorzubringen, die ihrem Zustande verwandter ist als jede andere? indem sie beide unter eine Idee befaßt, sich in der Lenkung ihres Körpers erleichtert fühlt, und durch die Verstärkung des Zustandes, der ihr gefällt, mit ähnlichen Bewegungen des Körpers ihr Vergnügen vermehrt?" (S. 121.) Eberhard wirft bloß die Frage auf, entscheidet aber sein Problem selbst durch die bei ihm geläufige dogmatische Argumentationsweise: „Vielleicht ist es nicht nötig, so weit in die Tiefen der Seele hinabzusteigen, um sich

zu überzeugen, daß die Schönheit der Bewegungen und Linien nicht in einer bloßen zufälligen, sondern in einer notwendigen Vergesellschaftung der Ideen begründet sei. Wenn das Sanfte und Gemäßigte in der Seele gefällt: so muß das Sanfte und Gemäßigte in den Formen schon an und für sich und ohne Verbindung mit dem Sanften der lebendigen Kraft gefallen. Allerdings wird es in dieser Verbindung mehr gefallen, und zwar um der Ursach willen, warum die gerade Linie in der Baukunst gefällt, — weil es ein Zeichen von einer Vollkommenheit ist, von dem Leben der inneren Kraft, die leicht und ohne Heftigkeit wirkt." (S. 121/122.)

Bei der folgenden Erörterung der Schönheit der Farben vermag ein zweites Problem zu interessieren. Nachdem Eberhard einigen Farben eine eigentümliche Schönheit vor anderen zugesprochen hat, und davon die Schönheit abgesondert hat, die die Farben haben, insofern „sie zu der Wirkung beitragen, die ein schöner Gegenstand auf unsere Seele macht", nennt er als eine weitere Art der Harmonie der Farbe mit dem Werke „ihre Harmonie mit der Bestimmung, dem Zweck und der Natur desselben. Alsdann wird sie zugleich ein Zeichen der Vollkommenheit des Werkes und erhält eine Schönheit, welche ich ihre Zeichenschönheit genannt habe". (S. 131.) In manchen Werken sind allerdings Farben überhaupt unangebracht (so in den Werken der bildenden Kunst im engeren Sinne). Eberhard erörtert das Thema bemalter Statuen, das auch Mendelssohn in den „Briefen über die Empfindungen" bespricht; aber „in der Baukunst ließen sich in einigen inneren Teilen des Gebäudes schöne Farben anbringen, und ihre Wahl kann bis auf einen gewissen Grad mit einer Genauigkeit durch die Bestimmung des Gemachs bestimmt werden. Eine gottesdienstliche Kapelle wird nur mit einer sanften, nicht sehr hellen und auffallenden Farbe schön sein können; eine starke, brennende, glänzende würde dem Zwecke eines Andachtshauses entgegen sein. Sie würde die Aufmerksamkeit zerstreuen und die Sammlung des Gemütes hindern." Diesen Gedanken erörtert Eberhard noch des weiteren. Er deckt sich mit dem, was Kant im § 16 der „Kritik der Urteilskraft" ausführt. (Vgl. besonders die Stelle: „Man würde vieles unmittelbar in der Anschauung Gefallende an einem Gebäude anbringen können, wenn es nur nicht eine Kirche sein sollte; eine Gestalt mit allerlei Schnörkeln und leichten, doch regelmäßigen Zügen, wie die Neuseeländer mit ihrem Tätowieren tun, verschönern können, wenn es nur nicht ein Mensch wäre; und dieser könnte viel feinere Züge und einen gefälligeren sanfteren Umriß der Gesichtsbildung haben, wenn er nur nicht einen Mann oder gar einen kriegerischen vorstellen sollte").

6. Über das Melodrama.

(Neue vermischte Schriften, 1788, Nr. 1.)

Eberhard definiert das Melodrama als ein dramatisches Werk, „worin die bloße Deklamation durch Instrumentalmusik unterstützt wird". Eine Schwierigkeit desselben, die es aber mit der Oper teilt, besteht darin, „daß während der musikalischen Begleitung die Handlung des Akteurs unterbrochen wird". Diese „Unbequemlichkeit", auf die schon Nicolai hingewiesen hatte, kann, so meint Eberhard, „nur durch die äußerste Anstrengung der Kunst versteckt werden". Indeß es kommen noch andere schwerer wiegende Bedenken gegen das Melodrama hinzu, und diese sind so stark, daß sie Eberhard dazu bestimmen, diese ganze Kunstgattung zu verwerfen. Aus der Zusammensetzung des Melodramas, bei dem unmusikalische Deklamation und begleitende Instrumentalmusik zusammenwirken, geht eine „Mißhelligkeit der Sinnlichkeit und der Schönheit" hervor, die die Empfindung beleidigt. Der „hörbare Ausdruck der Leidenschaft", wie er, bei unserer differenzierten Sprache, in der Kunst der Deklamation gegeben ist, ist ein gänzlich anderer, als der, den wir in der Instrumentalmusik haben, die ihrerseits selbst bei uns einen so hohen Grad von kunstvoller Verwicklung erreicht hat. Eben deswegen können sie beide nicht zusammenstimmen. Gesang und Instrumentalmusik vertragen sich wohl mit einander, weil sie so ineinander verschmelzen, daß sie in der Empfindung für eins gehalten werden. Diese Einheit des Eindrucks beruht nach Eberhard „erstens auf der Ähnlichkeit und Gleichheit des sinnlichen Eindrucks, oder der Sinnlichkeit, zweitens auf der Ähnlichkeit und Gleichheit der Schönheit des hörbaren Ausdrucks." (S. 5.) Da diese Harmonie bei der „Kombination", um die es sich beim Melodrama handelt, nicht zustande kommen kann, vielmehr eine „Mißhelligkeit der Sinnlichkeit und Schönheit" sich ergeben muß, so kann ein solches Kunstwerk nicht „den höchsten Grad der Kraft haben, der sich von der Vereinigung der Dichtkunst mit der Musik und Schauspielkunst erwarten läßt." (S. 7.) Wenn es diesen höchsten Grad der Kraft nicht haben kann, ist es auch „ästhetisch nicht möglich."

Eberhard führt dies noch genauer aus. Unter der „Harmonie der Sinnlichkeit" versteht er, „daß die Teile eines Kunstwerks in den Graden des sinnlichen Eindrucks übereinstimmen und eine sinnliche Vorstellung von gleicher Stärke hervorbringen. (S. 8.) Jede Mißhelligkeit in den Mitteln der Darstellung zerstört diese Harmonie und erzeugt eine „Mißhelligkeit der Sinnlichkeit." Um eine solche handelt es sich auch beim Melodrama, in dem

die unmusikalische Deklamation und die musikalische Begleitung an Stärke der Darstellung ganz ungleich sind. Deswegen können sie keinen „einfachen und unterscheidbaren Eindruck machen." Die stärkere von beiden ist die musikalische Begleitung. „Die bloße Deklamation hat weder bestimmte Töne, und also keine bestimmte und angebliche Inflexionen und Intervalle derselben, noch auch ein bestimmtes Zeitmaß und Rythmus." (S. 9.) (Was die Musik alles hat.)

Nun zieht diese Disharmonie des Ausdrucks mit sich selbst „noch eine andere nach sich, nämlich die Disharmonie zwischen Ausdruck und Empfindung". Nur mit einem von beiden, mit der Deklamation oder mit der Musik, kann die Empfindung harmonieren. Es ist eine allgemein anerkannte Forderung: wie Inneres und Äußeres, die leidenschaftliche Stimmung etwa, aus der ein lyrisches Gedicht entspringt, und seine äußere Form, übereinstimmen müssen, so muß eben damit auch der Vortrag genau harmonieren. Beim Melodrama aber kann stets nur entweder die Deklamation oder die Musik, mit der herrschenden Leidenschaft zusammenstimmen, und eine von beiden muß sich stets im Widerspruch zu ihr befinden.

Endlich kommt noch etwas hinzu, was bei unserm Mißvergnügen am Melodrama mitspricht: kein einziger musikalischer Gedanke kann ausführlich vorgetragen werden, weil der Faden der Deklamation und Handlung nicht zu lange unterbrochen werden darf. Das ist aber ein schwerer Verstoß gegen die Vollkommenheit der Musik. Die Arie der Oper, ja, die hat ihren vollen Wert; sie ist „ein getreues vollendetes Gemälde eines leidenschaftlichen Zustandes". Beim Melodrama aber wird der Leidenschaft nicht die Zeit gelassen, sich voll zu entfalten, um am Ende von selbst auszuklingen. „Die Phantasie ließ sich auf den Flügeln des beginnenden Gesanges mit Vergnügen forttragen und hoffte in einer sanften Bogenlinie am Ende, wo sich die Schwungkraft der Leidenschaft würde verzehrt haben, sanft niedergelassen zu werden. Statt dessen fühlt sie sich in ihrem Fluge gewaltsam aufgehalten, um nach der senkrechten Linie plötzlich niederzufallen." (S. 18.) So schadet die beständige Unterbrechung des Gesanges im Melodrama ebensosehr der Vollkommenheit des lyrischen Gedichtes, „weil es keine Leidenschaft völlig ausmalt, als der Vollkommenheit der Musik, weil es keine Ausführung auch des schönsten Gesanges zuläßt". (S. 18.)

Aber nicht nur stärker, sondern auch „unendlich schöner" ist der musikalische Vortrag, „als die bloße oratorische Deklamation". So entsteht bei ihrem Zusammenwirken auch eine „Mißhelligkeit der Schönheit". Diese ist gleichfalls dem Verschmelzen beider in einen einzigen Eindruck hinderlich. Sie werden gesondert

empfunden, und dabei wird nur die Unvollkommenheit der bloßen oratorischen Deklamation durch den Kontrast mit der höheren Schönheit der begleitenden Musik noch stärker gefühlt, und andererseits diese durch die geringere Schönheit jener verdunkelt.

Diese „Mißhelligkeit der Sinnlichkeit und Schönheit" macht das Melodrama ästhetisch unmöglich.

An dieser Stelle erscheint eine Bemerkung Eberhards über die Oper angebracht. Schon Sulzer war der Ansicht, daß sie das größte aller Kunstwerke werden könne, weil in ihr alle Künste ihre Kräfte miteinander verbinden. Im „Versuch eines Plans zu einer praktischen Ästhetik" (S. 48) äußert Eberhard ähnliche Gedankengänge. Die Oper vereinigt alle Kräfte der „nachahmenden, bildenden und redenden Künste", „Die Mimik und die Musik können auch eine Folge von Handlungen und Empfindungen ausdrücken; allein immer sind sie noch weit hinter den redenden Künsten, zumal wenn diese von den nachahmenden unterstützt werden; und so wird die Oper das vollkommenste pathetische und dramatische Werk werden, wenn sie dereinst das werden sollte, was sie sein kann". (S. 48.) Sommer schließt aus diesen Ausführungen, vielleicht etwas weitgehend, daß Eberhard „in Wahrheit das verlangt, was wir gegenwärtig musikalisches Drama nennen". („Grundzüge", S. 250.)

7. Über die ästhetische Täuschung.

(Philosophisches Magazin, 1791, 4. Bd., 1. Stück, S. 1 – 57.)

Das Thema der Illusion ist von anderen, z. B. von Eberhards Lehrer Mendelssohn, in der „Rhapsodie" schon berührt worden. Eberhard verweist selbst auf Sulzer, dessen Lehren er ergänzen will, und polemisiert gegen Marmontel, der in einer Schrift („Elem. de Lit.", Art. Illusion) die vollständige Täuschung durch die Werke der Kunst abgelehnt hatte. Eberhard legt sich die Fragen vor: „Wie weit soll sich die ästhetische Täuschung erstrecken? Warum ist sie nötig? Wie wird sie den Gesetzen der Sinnlichkeit gemäß bewirkt?" Zur Entscheidung dieser Fragen trennt er verschiedene Arten der Täuschung von einander. Er unterscheidet die „Sinnentäuschung" und die „historische Täuschung". Um jene handelt es sich z. B., wenn wir auf der Leinwand eines Gemäldes wirklich schwere Körper zu sehen glauben, um die historische Täuschung, wenn uns durch die Kunst des Dichters unmögliche Begebenheiten glaubhaft gemacht werden. Beide Arten der Täuschung kommen durch dasselbe Mittel zustande: die Täuschung erklärt sich durch den „natürlichen Zusammenhang des Wahren mit dem Falschen". Sie kann aber auch zweitens

bewirkt werden durch Erregung von Interesse und Leidenschaft. Wir haben also zwei Quellen, aus denen die Täuschung fließen kann: das Erkenntnisvermögen und das Begehrungsvermögen; danach müssen wir weiter unterscheiden zwischen „räsonnierter" und „pathetischer" Täuschung.

Die Täuschung soll nach Marmontel nicht vollständig sein dürfen. Eberhard stimmt mit ihm überein, daß eine Verwirklichung da, wo es sich um eine Darstellung handeln soll, also ein tatsächlicher Mord auf der Bühne und dergleichen, falls Marmontel dies unter einer „vollständigen Täuschung" verstände, allerdings ästhetisch unzulässig sei. Sie ist es aber nicht darum, weil die Wirkung zu stark sein würde, wie Marmontel meint, sondern deswegen, weil sie einfach überhaupt keine Täuschung, kein Schein mehr wäre, sondern die Wahrheit selbst. „Ein solches Werk wäre kein Werk der Kunst, es wäre Natur selbst."

Aber Marmontel verwirft auch die vollständige Täuschung in dem Sinne, daß er ein ästhetisches Vergnügen nur dann für möglich erklärt, wenn wir uns der Täuschung bewußt sind: „Stellen Sie sich eine Perspektive vor, die so vollkommen gemacht ist, daß sie Ihnen in der Ferne wirklich ein Stück Architektur oder eine entfernte Landschaft scheint; alles Vergnügen der Kunst wird in diesem Augenblicke für Sie verloren sein, Sie werden es nicht eher genießen, bis Sie nahe genug kommen, um zu bemerken, daß Sie der Pinsel betrogen hat." — Die Vollkommenheit des Werkes bedingt eine vollständige Täuschung, und das soll auch so sein. Soll etwa das Kunstwerk selbst fehlerhaft sein, fragt Eberhard, damit der Betrug gleich in die Augen fällt? So meint es Marmontel offenbar, wenn er bei einer vollkommenen Ähnlichkeit eine absichtliche Verfälschung in einigen Stücken verlangt. Dagegen stellt Eberhard als Regel auf, „so oft der sinnliche Schein von der Wahrheit verschieden ist, so oft muß er so stark sein, daß er die Erkenntnis der ihm entgegenstehenden Wahrheit, durch die Kunst, verdunkelt. Tut er das, so ist er vollständig". (S. 10.)

Die Täuschung gehört in Sonderheit zu dem Wesen der nachahmenden Künste. Sie muß wirken in allem, was über die Darstellung sinnlich vollkommener Formen hinausgeht. Zum bloßen Anschauen einer schönen Form, z. B. eines Werkes der Bildhauerkunst, und zum Vergnügen daran, bedarf es keiner Täuschung. Soll aber das Vergnügen erhöht werden, dadurch, daß innere Bewegung und Leben in der Figur zum Ausdruck kommen, so ist dazu Täuschung nötig. Von der Malerei gilt dasselbe; nur bedarf sie noch einer zweiten Täuschung: „Ihre Flächen müssen Körper scheinen." (S. 15.) Durch diese Täuschung hat die Kunst den Stoff, den sie von der Natur erhält, vervoll-

kommnet; sie hat dem Auge auf der Fläche Körper erschaffen, auf dem Unvollkommneren das Vollkommenere." (S. 14.) Nur auf den Gesichtssinn erstreckt sich die Täuschung in der Malerei. Diese technische oder Kunsttäuschung soll vollkommen sein. Die untechnische, die durch bestimmte Aufstellung des Bildes erreicht werden kann, geht den Künstler nichts an; sie hängt von der Bestimmung ab, die der Aufsteller dem Bilde geben will.

Wie in der bildenden Kunst die Sinnentäuschung vollständig sein muß, so muß in der dramatischen Kunst die historische Täuschung vollständig sein. Die sich ergebende Frage, ob auch die Sinnentäuschung in den Werken der dramatischen Kunst vollständig sein müsse, entscheidet Eberhard dahin: sie darf insoweit nicht vollständig sein, als von dem Schrecklichen den Augen nur so viel gezeigt werden darf, „als zur Überredung und der wahren tragischen Rührung nötig ist." (S. 21.) Daß die Nachahmung der Natur je so ähnlich werden sollte, daß sie mit dieser verwechselt werden könnte, ist schon deswegen garnicht anzunehmen, weil der Zuschauer dem Werk gegenüber stets Distanz behalten wird. Darin pflichtet er Marmontel bei. Selbst die pathetische Täuschung wird nur bei Kindern und Ungebildeten einen so starken Grad erreichen können, daß sie zur Verwechslung führt. Erwachsene Menschen, die über ein genügendes Maß von Verstandeskräften verfügen, das sie gerade auch zum Genuß von Kunstwerken erst befähigt, unterliegen der Illusion nur so weit, als dadurch die Wahrheit verdunkelt wird, die die dramatische Wirkung hindern könnte.

Es bleibt nun noch die letzte der drei eingangs zitierten Fragen: „wie wird die Täuschung dem Gesetze der sinnlichen Erkenntnis gemäß gewirkt?" Die Kunst muß zweierlei bewirken:

1. die sinnliche Erkenntnis zu einem Irrtum verleiten; dies bewirkt sie durch die Sinnentäuschung und die historische Täuschung;

2. hindern, daß die Reflexion nicht die Täuschung der sinnlichen Erkenntnis zerstöre; dies bewirkt sie durch die pathetische Täuschung.

Die Erörterung über die „Quellen der historischen und pathetischen Täuschung" übergehe ich. Eberhard will nachweisen, daß jede Täuschung auf einem falschen Schluß beruht, und er erörtert die Gründe für alle angeführten Fälle von Täuschung. Man vergleiche zu diesen Ausführungen den § 349 im zweiten Teil der „Anfangsgründe" Meiers, mit dem Eberhard hier im wesentlichen übereinstimmt.

Größeres Interesse bieten die Ausführungen, in denen Eberhard sich über das schon kurz berührte Zusammenwirken von historischer und sinnlicher Täuschung verbreitet und dabei seine Theorie der tragischen Kunst entwickelt.

Wir sahen schon, daß die historische Täuschung nicht durch die sinnliche Erkenntnis zerstört werden darf. Das ist eine unabläßliche Forderung, sagt Eberhard. Aus ihr darf man jedoch nicht mehr herauslesen, als die negative Bestimmung, die darin enthalten ist. So ist alle Dekoration bei dramatischen Aufführungen nur Beiwerk. „Alles kommt bei der Wirkung der dramatischen Werke auf die innere Wahrheit der Handlung an." Nur, so weit für das Verständnis eines besonderen Charakters sein Zeitalter, seine Nationalität und sein Stand wesentlich sind, wird auch die Richtigkeit des Kostüms zur Beförderung der Täuschung bedeutsam sein. „Soweit ist es nützlich, daß die Sinnentäuschung die historische verstärke." (S. 33.) Und Eberhard bezeichnet sie eben dann, „wenn sie beide zusammen dieses leisten", als „vollständig", wie das schon in seiner Regel auf S. 10 zum Ausdruck kommt.

Nun soll die Kunst stets nur Nachahmung bleiben; wird sie zur Natur selbst, so ist sie eben nicht mehr Kunst. Alle Werke der Kunst haben einen gemeinsamen Zweck; sie sollen gefallen, „und die Werke der tragischen Kunst sollen durch die Erregung von Furcht und Mitleiden gefallen." Diesem Zweck der Kunst muß die Darstellung unter allen Umständen entsprechen, und nur insofern sind auch der Täuschung gewisse Grenzen gezogen. Alle Mittel, die wirklichen, sinnlichen Schrecken und Furcht erregen, sind verwerflich; denn diese Art der Furcht ist nicht die tragische, und diese Mittel also keine Mittel der Kunst. Wie es für Eberhard eine Wahrheit gibt, die außer dem Gebiet der Kunst liegt, (die rein natürliche und die allzu tiefsinnige) so gibt es auch eine Furcht, die nicht tragisch ist. Das ist die gewöhnliche Furcht des Lebens für unsere Person. — Eberhard definiert: „Eine tragische Furcht kann nur eine solche sein, die der Zuschauer mittelbar durch die Personen der Handlung, nicht aber unmittelbar vor ihrem dargestellten Gegenstande selbst empfindet. Im Trauerspiel soll der Zuschauer für die handelnde Person, nicht für sich selbst fürchten, seine Furcht soll eine Furcht des Mitleidens sein." (S. 34/35.) Eberhard tritt hier gegen Lessing auf, der die tragische Furcht als das „auf uns selbst bezogene Mitleid" definiert hatte. Dagegen hatte sich schon Mendelssohn in der „Rhapsodie" gewandt und jede Rücksicht auf uns selbst bei der tragischen Vorstellung geleugnet. Eberhard schließt sich Mendelssohn an: die tragische Furcht darf sich weder unmittelbar, noch mittelbar auf uns selbst beziehen; denn im ersten Falle wäre eine solche Furcht unangenehm, sie wäre ganz subjektiv und daher zu stark, sie würde „empfunden", während sie bloß durch die Einbildungskraft vorgestellt werden sollte. Und auch die mittelbare Furcht für uns selbst darf nicht als Quelle des Mitleidens mit herangezogen werden, (wie Lessing

will). Sie dient vielmehr nur dazu, dieses zu verstärken. Außerdem kann ferner diese Verstärkung des Mitleids nicht in egoistischen Motiven liegen; Eberhard zitiert selbst Mendelssohn: „Die Eigensucht ist es gewiß nicht, die unser Herz dem Mitleiden aufschließt. Es ist vielmehr das lebhaftere Selbstgefühl eines ähnlichen Übels, das unser Mitleiden schärft, indem es uns den Leidenden als desto bedauerungswürdiger betrachten läßt.“*) Man möge sich hierbei an Eberhards Erklärung der „Verwechslung unserer selbst mit den Gegenständen“ bei den „geselligen oder moralischen Empfindungen“ erinnern (vgl. oben S. 35), so wird man darin sogleich die beste Auslegung von Mendelssohns Gedankengang haben, und es wird die subtile Unterscheidung, die Mendelssohn macht (zwischen Eigensucht und Selbstgefühl) deutlicher werden. Der Egoismus soll in jeder Form abgelehnt werden. Nur darin will Eberhard Mendelssohn nicht Recht geben, daß Aristoteles, da er Furcht und Mitleid getrennt habe, unter der tragischen Furcht die eigennützige Furcht verstanden haben müsse. Vielmehr versucht Eberhard zu beweisen, daß schon Aristoteles nur die Furcht des Mitleidens gemeint habe. In einer Interpretation von dessen Lehren legt Eberhard seinen eigenen Standpunkt dar. „Furcht und Mitleiden, wenn sie Wirkungen einer tragischen Handlung sein sollen, müssen ... beide ihre gemeinschaftliche Quelle in den Leiden der Personen des Trauerspiels haben. Diese Leiden werden, nach der Verschiedenheit der Zeit, den Zuschauer bald mit Furcht erfüllen, bald mit Mitleiden durchdringen. Sind sie noch künftig, so wird er fürchten, sind sie wirklich da, so wird seine Furcht Mitleiden werden.“ (S. 39.) Für den zulässigen Grad der Täuschung im Trauerspiel gilt die Feststellung: Die Täuschung ist „vollständig, aber nicht zu groß, wenn sie Mitleid und tragische Furcht durch Mittel der Kunst hervorbringt; sie ist vollständig, aber zu groß, wenn die Furcht, die sie wirkt, keine tragische Furcht, oder die Mittel, derer sie sich bedient, keine Mittel der Kunst sind.“ (S. 40.)

Die Voraussetzung für die pathetische Täuschung ist die Erregung eines leidenschaftlichen Gemütszustandes. Ihr höchster Grad kann nur durch die untragische Furcht, die Furcht für mich selbst, erregt werden. „Die pathetische Täuschung ist in Sonderheit bei der theatralischen Darstellung des Wunderbaren nötig,“ während in der epischen und in jeder „der epischen gleich geltenden Darstellung“ die bloße historische Täuschung hinreicht. Mit dieser Forderung ist überhaupt ein Unterschied zwischen dem Epischen und dem Dramatischen ausgedrückt. Unter einer „der epischen gleichgeltenden Darstellung“ versteht Eberhard alles, was

*) „Rhapsodie“, a. a. O., S. 28.

auch bei einem Bühnenwerk außerhalb der eigentlichen Bühnenhandlung liegt. Kommt dagegen das Wunderbare auf der Bühne selbst zur Darstellung, so ist die Mitwirkung der pathetischen Täuschung unerläßlich.

Die Berechtigung, das Wunderbare auf der „lyrischen Schaubühne" in der Oper darzustellen, behauptet Eberhard ganz entschieden. In dem lyrischen Taumel, in den wir durch die Musik und die anderen mitwirkenden Künste versetzt werden, ist ja die Voraussetzung für die pathetische Täuschung gegeben. Ja, Eberhard geht noch weiter: Die Handlung der Oper darf nicht nur, sondern sie soll sogar wunderbar sein; denn die „musikalische Leidenschaft" verträgt sich garnicht mit dem natürlichen Gange der Dinge.

Als den großen Meister, der auf der „tragischen Bühne" durch die geniale Benutzung aller Täuschungsmittel, ohne der Unterstützung durch die „lyrische Vorstellung" zu bedürfen, die „vollständigste pathetische Täuschung" erreicht und das Wunderbare glaubhaft macht, preist Eberhard Shakespeare. Er sagt ganz im Sinne Lessings, auf den er auch verweist: nur Shakespeare „hat durch den untrüglichen Instinkt seines Genies, um die vollständigste pathetische Täuschung zu veranstalten, alles benutzt, was die größte Penetration der Urteilskraft nur verlangen kann. Er läßt seine Geister in der Mitternacht, und zwar in ihrer fürchterlichsten Stunde, er läßt sie an einsamen Örtern erscheinen, er erfüllt die Zuschauer mit Grausen durch einen schauderhaften Hexengesang. Er stimmt also die Seele nicht allein zu Angst und Furcht, er stellt auch zugleich den Schauspieler in die Schatten einer wohltätigen Dunkelheit, wodurch die Einbildungskraft ihr freies Spiel erhält, sich die schwankenden ungewissen Bilder seiner düstern Szene nach der erregten Stimmung seines grausenvollen Gemütszustandes auszumalen, ohne durch die Sinne aus ihrem fürchterlichen Traume geweckt zu werden". (S. 50.)

Historische, sinnliche und pathetische Täuschung wirken auf der Bühne zusammen. Da die Nachahmung der Natur, die durch die beiden ersten befördert werden soll, stets unvollkommen ist, bedarf es noch der pathetischen Täuschung. Es kann eine funktionale Beziehung zwischen der Nachahmung und der pathetischen Täuschung behauptet werden: „Wenn die pathetische Täuschung mit der Genauigkeit der Nachahmung in einem angemessenen umgekehrten Verhältnis steht, wenn sie desto stärker ist, je mehr es der Nachahmung an Vollständigkeit und Genauigkeit fehlt: so kann sie sehr viele und große Mängel in der theatralischen Darstellung bedecken" (S. 53/54). Eberhard fährt fort: „Man sagt, Shakespeare habe seine Stücke auf einem Theater mit bloßen, weißen Wänden ohne alle Dekoration, gespielt,

ohne daß sie etwas von ihrer Wirkung verloren hätten. Wenn diese Sage wahr ist, so können wir uns eine so befremdende Erscheinung nicht anders erklären, als daß die große tragische Wirkung durch die starke pathetische Täuschung die Mängel der theatralischen Darstellung ersetzt habe." (S. 54.) — Es kann ein Widerspruch darin gefunden werden, daß Eberhard im Streit gegen Lessing die egoistische Furcht in jeder Form ablehnt und sie bei der pathetischen Täuschung selbst wieder einführt. In jenem Streit handelte es sich für Eberhard darum, den Sinn der tragischen Furcht überhaupt erst festzustellen. Hier erklärt er eine untragische Furcht in manchen Fällen zur Erhöhung der Täuschung für zulässig. Nur muß „die nichttragische Furcht . . . geringer sein, als die tragische, oder die erstere wird die letztere verdunkeln; denn die stärkeren Vorstellungen verdunkeln die schwächeren." Die tragische Furcht wird nämlich als Furcht für andere nur in der Einbildungskraft vorgestellt, und die Vorstellungen der Einbildungskraft sind an sich schwächer als die Empfindungen. Hieraus ergibt sich, daß nur in Werken von großer tragischer Kraft auch eine starke untragische Furcht erregt werden darf. „Shakespeare hat es wagen dürfen, die nichttragische Furcht durch schreckliche Schauspiele höher zu treiben, weil er hoffen konnte, daß die tragische Kraft der Handlung sie mäßigen würde." (S. 56.) Über die Art der Mischung kann also gar kein Zweifel sein.

Ähnliche Regeln wie für das Trauerspiel gelten vom Lustspiel, wo nur durch die starke „komische Kraft", etwa in der Burleske, allerlei Wunderbares und Unnatürliches Platz findet, ohne die historische Täuschung zu zerstören.

Eberhards Ausführungen halten sich, soweit sie die Bühne betreffen, fast durchweg auf einer beachtenswerten Höhe. Das gilt nicht nur in Bezug auf den vorstehenden Aufsatz, der es für sich verdiente, der Vergessenheit entrissen zu werden, da er, wenn man von einigem Beiwerk absieht, wie mir scheint, viel Wertvolles enthält. Auch wenn sich Eberhard über den Vorsprung äußert, den das redende Drama vor den bildenden Künsten und der Pantomime hat, verdient er durchaus Gehör: „Ein unbemerkterer, aber ebenso wichtiger Grund der größeren Vollkommenheit des redenden Drama, liegt in der vollständigen Darstellung der ganzen inneren Verkettung der Handlung. Die bildenden Künste, die von der Handlung nur einen Moment, und auch von diesem nur die äußere Form, darstellen können, müssen hier in einer weiten Entfernung hinter den redenden Künsten zurückbleiben, die die Situation und Empfindung nicht allein in ihrer größten Bestimmtheit ausmalen, sondern auch die Ursachen der geringsten Veränderung angeben, die feinsten Übergänge der Leidenschaften, die subtilsten Fäden des Gedankenbandes, und die Wahrheit des

schnellsten Aufloderns eines unerwarteten tief rührenden Charakterzuges können merklich machen." (Versuch eines Plans zu einer praktischen Ästhetik, S. 50.)

D. Das Verhältnis zur kritischen Ästhetik.

Das Verhältnis Eberhards zu Kant.

Vom kritischen Standpunkt ist Eberhards Ästhetik in der „Allgemeinen Literaturzeitung" Nr. 384/385 rezensiert worden. Ich verweise auf diese Rezension, die ich bei der Erörterung des Verhältnisses der Ästhetik Eberhards zur kritischen Ästhetik heranziehe. Die Gegensätze, die vorliegen, kommen hier schon zum größeren Teile zum Ausdruck. Der anonyme Verfasser der Rezension kritisiert Eberhards „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften" gelegentlich des Erscheinens der 3. Auflage. Es werden der behauptete objektive Charakter der Eberhardschen Ästhetik, ferner die Begriffe der Vollkommenheit, des Interesses, des Vergnügens und der Rührung in der Hauptsache erörtert. Es handelt sich also um die Begriffe, die, wie wir bereits gesehen haben, das Wesentliche der Ästhetik Eberhards ausmachen. Die Kritik ist sehr polemisch, wird mitunter auch sehr derb. Man merkt, Eberhard war in philosophischen Mißkredit geraten (nach der Streitschrift Kants bei dessen Anhängern.) Eberhard hat in seinen schon erwähnten „Anmerkungen" zu dieser Rezension (s. oben S. 38) darauf erwidert und die Argumentierung seines Gegners zurückzuweisen versucht.

1. Der objektive Charakter der Eberhardschen Ästhetik.

Kant hatte in der Einleitung zur „Kritik der Urteilskraft" Nr. VII das Ästhetische als dasjenige Subjektive an einer Vorstellung bezeichnet, was gar kein Erkenntnis werden kann (das Gefühl der Lust oder Unlust), und damit übereinstimmend heißt es im § 34 der Schrift: „Es ist kein objektives Prinzip des Geschmacks möglich". Eberhard will im Gegensatz hierzu „die äußeren Gründe des Wohlgefallens in der Beschaffenheit der Werke erforschen". („Anmerkungen", S. 151.) Er argumentiert so: Es besteht unleugbar ein Parallelismus zwischen gewissen Beschaffenheiten der Objekte und den Empfindungen der Lust oder Unlust im Subjekte. Das Verhältnis ist ein kausales. Die Beschaffenheiten des Objekts sind der Grund für die Lust oder Unlust, und wir können von ihnen auf die Empfindungen oder umgekehrt schließen. Das ist nach Kant nicht richtig. „Unter

einem Prinzip des Geschmacks würde man einen Grundsatz verstehen, unter dessen Bedingung man den Begriff eines Gegenstandes subsumieren und alsdann durch einen Schluß herausbringen könnte, daß er schön sei. Das ist aber schlechterdings unmöglich." (§ 34 der Kr. d. U. Kr.) Eberhard beruft sich hier auf Marcus Herz: „Über diesen Punkt habe ich einen so scharfsinnigen Weltweisen und so großen Verehrer des Herrn Kant, als Herr Markus Herz auf meiner Seite," und zitiert aus dessen Schrift „Versuch über den Geschmack", S. 9, das Argument: „mit welchem Fug sie (die Vernunft) diesen Sprung aus dem engen Kreis ihrer Vorstellungen in die weite Region der äußeren Gegenstände wagt? ob der Schluß, wie die Folgen sich untereinander verhalten, so müssen sich deren Gründe verhalten, sie hinlänglich dazu berechtigt? oder ob dieser Schluß selbst nicht etwa schon ein Resultat dieses kühnen Schrittes ist? — Dies ist eine Untersuchung, die vor Kants Gerichtsbarkeit beendigt werden mag, die aber in meinen Bezirk nicht hineingehört. Mir ist genug, daß die Seele wirklich so verfährt". Eberhard fährt dann fort: „und mir auch: denn, wenn der Dogmatismus auch ein Irrtum wäre, so beruht er doch, wie die kritische Philosophie selbst erkennt, auf einer der Empfindung unausweichlichen und unauflöslichen Illusion. Die Künste aber arbeiten zunächst für die Sinne und die Einbildungskraft; sie begnügen sich, statt der Wahrheit, die nur der tiefsinnigen Vernunft erkennbar ist, mit Täuschung". („Anmerkungen", S. 152.) Das ist zweifellos eine etwas fadenscheinige Begründung, ganz abgesehen davon, auf welcher Seite hier die Wahrheit liegt. Denn die Untersuchung, ob ein objektives Prinzip des Geschmacks möglich sei, ist an sich logisch zu führen und ist nicht selbst ein ästhetisches Phänomen, wie sie Eberhard nehmen will.

Eberhard hält seinen Standpunkt für den fruchtbareren. Die subjektive Erklärungsart beschreibt nur die Wirkungen, sagt er, während die objektive auf die Ursachen geht. „Diese will ich kennen lernen, damit ich die Regeln daraus herleite, wie die Wirkungen hervorgebracht werden." („Anmerkungen" S. 152.) Für Kant waren nach der Ablehnung des objektiven Prinzips auch die Regeln unmöglich, und so kommt er zu seiner Definition des Genies, „als der angeborenen Gemütsanlage, durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt." (§ 47 der Kr. d. U. Kr.) Bei dem hier vorliegenden Streit erinnere ich an Sommers Behauptung, daß Eberhard die Kunstwerke nur soweit betrachtet, als sie eine Bestimmung der Vorstellungskraft sind und „daß er das Objekt als solches vollständig eliminiert." Hier bezeichnet also Eberhard seinen Standpunkt selbst mit klaren Worten als objektiv. Der beherrschende Gesichtspunkt, unter dem Sommer die Ästhetik

Eberhards in die geschichtliche Entwicklung eingereiht hat, und von dem aus er die Entartung der subjektivistischen Ästhetik zu einer Verherrlichung des Leidenschaftlichen feststellt, ist unbedingt falsch.*)

2. Der Begriff der Vollkommenheit.

Die Rezension behauptet: „(es) wird bei der Entwicklung der Grundbegriffe das alte Spiel mit dem Worte „Vollkommenheit" so weit getrieben, daß wir von der bisherigen Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit dieses Wortes kaum ein auffallenderes Beispiel anzugeben wüßten." (Rezension, Sp. 777.) Bei Eberhard soll die undeutlich (sinnlich) vollkommene Erkenntnis oder die Vollkommenheit der undeutlichen Erkenntnis identisch sein mit der Erkenntnis des undeutlich Vollkommenen, „Redensarten", wie der Rezensent mit einem Witze bemerkt, „die für uns nichts als ein Beispiel von demjenigen sind, was man sonst vollkommene Undeutlichkeit der Erkenntnis zu nennen pflegt." (Sp. 778.) Eberhard weist dieses Argument so zurück: die sinnliche Vorstellung der Vollkommenheit verhält sich zur sinnlich vollkommenen Erkenntnis nur wie die Ursache zur Wirkung, „ohne daß beides einerlei ist." (S. 155 d. Anm.) Der Virtuose bewirkt durch die Kunst eine sinnlich vollkommene Erkenntnis. Aber „Vollkommenheit der Erkenntnis ist nicht einerlei mit Erkenntnis des Vollkommenen", wenn auch – und nun kommt Eberhards Einschränkung – „durch das Vollkommene die Erkenntnis selbst vervollkommnet wird." (S. 154 d. Anm.) Es ist das alte Thema der Verbesserung der unteren Seelenkräfte durch die Kunst, und Eberhard beruft sich auf Baumgarten, Meier, Sulzer, Moses Mendelssohn, bei denen die Sache hinlänglich auseinandergesetzt sei. „Diese Philosophen müßte nun Rezensent widerlegen; allein er scheint davon nichts zu wissen." (S. 155 d. Anm.) Kant hatte im § 15 d. Krit. d. U. Kr. bestimmt: „das Geschmacksurteil ist von dem Begriff der Vollkommenheit gänzlich unabhängig." Gestützt auf diese Bestimmung unternahm der Rezensent seinen Vorstoß. Es handelt sich hier um den prinzipiellen Gegensatz zwischen der Leibnizischen und der kritischen Ästhetik. Das Geschmacksurteil ist kein Erkenntnisurteil, sagt Kant. Die Vollkommenheit, das ist die innere objektive Zweckmäßigkeit, kann auch mit dem Zusatz, „wenn sie verworren gedacht wird", nicht Erklärungsgrund der Schönheit sein; denn in diesem Falle wäre kein spezifischer Unterschied mehr zwischen einem Geschmacksurteil und einem Erkenntnisurteil, „so wie etwa der gemeine Mann, wenn er sagt: daß der

*) Vgl. auch Sommers Ausführungen in den „Grundzügen", S. 346, 2. Abs., wo dieselbe Auffassung wiederholt wird.

Betrug unrecht sei, sein Urteil auf verworrene, der Philosoph auf deutliche, im Grunde aber beide auf einerlei Vernunftprinzipien gründen". (§ 15 d. Krit. d. U. Kr.) Kant kommt auf seinen Grundgedanken zurück, daß nämlich ein ästhetisches Urteil garnicht aufs Objekt bezogen werden, also auch kein Erkenntnis („auch kein verworrenes") des Objekts liefern könne, da das ästhetische Urteil „keine Beschaffenheit des Gegenstandes, sondern nur die zweckmäßige Form in der Bestimmung der Vorstellungskräfte, die sich mit jenem beschäftigen, zu bemerken gibt". (§ 15 d. Kr. d. U. Kr.) Daß „der Sinn für Schönheit nicht zum Erkenntnisvermögen gehören" solle, kann sich Eberhard nicht vorstellen. (Anm. S. 155.) „Der Rezensent kann nicht einmal begreifen, daß der Sinn für Schönheit zum Erkenntnisvermögen gehöre. Man sieht es ihm an, daß ihm noch sehr viel unbegreiflich ist, was ich auf Kosten besser unterrichteter Leser keinen Beruf habe, ihm begreiflich zu machen." Zweifellos liegt aber hier der Grundgegensatz, der nichts anderes als den Gegensatz zwischen der Leibnizischen Metaphysik und der kritischen Philosophie überhaupt ist. Nach der Leibnizischen Metaphysik gehören letzten Endes alle Seelenvermögen (also auch der Sinn für Schönheit) zum Erkenntnis-, genauer gesagt Vorstellungsvermögen.

3. Die Begriffe des Interesses und des Vergnügens (als Zweck der Künste.)

Eberhard hatte das Vergnügen aus der Vorstellungstätigkeit der Seele überhaupt abgeleitet, d. i. aus dem Bewußtsein unserer Realität, insofern es nicht durch das Gefühl unserer Einschränkung getrübt wird. Das Gefühl müheloser Vorstellungstätigkeit ist Vergnügen! Im ästhetischen Falle lag die Sache so, daß gewisse objektive Prinzipien, wie Ebenmaß, Proportion usw. der Seele die Vorstellungstätigkeit erleichterten. Prinzipiell war aber kein Unterschied zwischen dem Vergnügen irgend welcher Art, insofern es sich stets nur um eine leichte Beschäftigung der Seelenkräfte handelte. (s. oben S. 11.) Zur Kritik dieses Standpunktes bemerkt Kant (Kr. d. U. Kr. § 3) „Alles Wohlgefallen . . . ist selbst Empfindung (besser Gefühl) einer Lust. Mithin ist alles, was gefällt, eben hierin, daß es gefällt, angenehm, und nach den verschiedenen Graden oder auch Verhältnissen zu anderen angenehmen Empfindungen anmutig, lieblich, ergötzend, erfreulich usw.; (angenehm ist eben das, „was den Sinnen in der Empfindung gefällt") wird aber das eingeräumt, so sind Eindrücke der Sinne, welche die Neigung, oder Grundsätze der Vernuft, welche den Willen, oder bloße reflektierte Formen der Anschauung, welche die Urteilskraft bestimmen, was die Wirkung auf das Gefühl der Lust betrifft, gänzlich einerlei. Denn diese wäre die

Annehmlichkeit in der Empfindung seines Zustandes; und da doch endlich alle Bearbeitung unserer Vermögen auf das Praktische ausgehen und sich darin als in ihrem Ziele vereinigen muß, so könnte man ihnen keine andere Schätzung der Dinge und ihres Wertes zumuten, als die in dem Vergnügen besteht, welches sie versprechen. Auf die Art, wie sie dazu gelangen, kommt es am Ende garnicht an; und da die Wahl der Mittel hierin allein einen Unterschied machen kann, so könnten Menschen einander wohl der Torheit und des Unverstandes, niemals aber der Niederträchtigkeit und Bosheit beschuldigen; weil sie doch alle, ein jeder nach seiner Art, die Sachen zu sehen, nach einem Ziele laufen, welches für jedermann das Vergnügen ist." Kant scheidet die „Eindrücke der Sinne, welche die Neigung", „die Grundsätze der Vernunft, welche den Willen," und „die bloßen reflektierten Formen der Anschauung, welche die Urteilskraft bestimmen", streng voneinander und charakterisiert die bloßen reflektierten Formen der Anschauung (das Geschmacksurteil) in seinem ersten Moment, der Qualität nach, als „interesseloses Wohlgefallen". Sowohl das Wohlgefallen, das durch die Neigung, als auch das, welches durch Grundsätze der Vernunft bestimmt wird, also das Angenehme, wie das Gute, sind interessiert. Interesse ist nach Kant „das Wohlgefallen, das wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden" (§ 2 Kr. d. U. Kr.). Dieses Wohlgefallen, das sich an die Existenz eines Gegenstandes knüpft, pflegt ins Begehrungsvermögen zu wirken.

Im Gegensatz hierzu trennt Eberhard die verschiedenen Arten des Vergnügens nicht in dieser Weise, weil sie ja alle aus derselben Quelle stammen (der erleichterten Vorstellungstätigkeit.) Wir haben darauf hingewiesen, daß seine objektiven ästhetischen Prinzipien es ihm ermöglichen, das Vergnügen an der Schönheit von den bloßen Annehmlichkeiten der unteren Sinne abzutrennen, wenn ihm auch von seinem metaphysischen Standpunkt aus diese Trennung nicht so unumgänglich nötig erscheinen mußte. Infolgedessen führt er die Trennung auch nicht so scharf durch. Zweitens war, wieder von seinem metaphysischen Standpunkt aus, das Gute, insofern es sichtbar wurde, mit dem Schönen direkt identisch. Es kann also nur aus den systematischen Voraussetzungen heraus verstanden werden, wenn Eberhard zum Endzweck der Künste das Vergnügen und Interesse macht. Das Interesse ist bei ihm etwas anderes als in der vorausgesetzten Kantischen Definition: „Alles dasjenige, aus dessen Vorstellung wir Vergnügen erwarten, interessiert uns" (Th. d. schön. K. u. Wiss. § 29.) Diesen Gedanken steigert Eberhard noch, wenn er sagt, „die Gegenstände, die unsere Leidenschaften erregen, (sind) am interessantesten, und unter diesen die die stärksten, die vermischte Leidenschaften erregen." (§ 29

Anm. 4.) Hier muß wieder daran erinnert werden, was Eberhard unter „Leidenschaften" verstand, im Grunde nämlich die stärkste Äußerung der Spontaneität der Seele. Zugleich sind sie freilich starkes Begehren und starkes Verabscheuen. Das folgte mittelbar aus der Ansicht, daß jede Vorstellung von einem Begehren und Verabscheuen begleitet ist. Aber das Verabscheuen richtet sich nach Eberhard auf das Böse, das Begehren auf das Gute, und das Gute mußte überwiegen. Dieser Sinn der Leidenschaftstheorie Eberhards muß immer festgehalten werden.

Der Gegensatz zwischen Kant und Eberhard ist hier unüberbrückbar. Denn Kant sondert jedes Interesse, auch das, welches am Guten genommen wird, vom Schönen ab und lehnt somit jede Wirkung ins Begehrungsvermögen überhaupt ab. Das ästhetische Wohlgefallen ist ein freies Wohlgefallen, frei, weil es uninteressiert ist. Der Gegensatz ist nicht nur metaphysisch, d. h. nur durch fremde Grundvoraussetzungen bedingt. Der Begriff Kants von der Schönheit selbst ist von dem Begriff Eberhards verschieden. Die Ausführungen Kants klingen an manchen Stellen, wie z. B. der vorn angeführten, wie eine direkte Polemik gegen Eberhard.

Die scharfe Abgrenzung des Schönen gegen die beiden Gebiete des bloß Sinnlichen und des Moralischen ist auch von dem Rezensenten als ein hervorstechendes Merkmal der Kantischen Ästhetik empfunden worden. Eine Reihe von Einwänden, die allerdings nicht immer berechtigt sind, gegen Eberhards Ästhetik, leiten sich aus dieser Unterscheidung her. Eberhard antwortet mit den schon auseinandergesetzten Gründen.

4. Der Begriff des Rührenden.

Gegen diesen Begriff wendet sich der Rezensent (Spalte 781 der „Rezension"), und Eberhard antwortet darauf (S. 162 seiner „Anmerkungen"). Das Rührende ist für Eberhard stets mit einem großen Vergnügen verbunden. „Ein jeder schöner Gegenstand macht Vergnügen, und wenn dieses Vergnügen groß genug ist, daß er irgend eine Leidenschaft erregt, mittelbar oder unmittelbar, sei es auch nur Bewunderung: so ist er rührend." Der Rezensent ist zweifellos wieder durch die Kantische Bestimmung angeregt: „Das reine Geschmacksurteil ist von Reiz und Rührung unabhängig." (§ 13 der Kr. d. U. Kr.) Diese Bestimmung ist eine Folge der geforderten Interesselosigkeit. „Der Geschmack", fährt Kant fort, „ist jederzeit noch barbarisch, wo er die Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf, ja, wohl gar diese zum Maßstabe seines Beifalls macht." (Kr. d. U. Kr., § 13.) Im § 14 wird der Begriff der Rührung selbst untersucht. Es heißt da: „Rührung, eine Empfindung, wo Annehmlichkeit

nur vermittelst augenblicklicher Hemmung und darauf erfolgender stärkerer Ergießung der Lebenskraft bewirkt wird, gehört garnicht zur Schönheit", (sondern zur Erhabenheit). Rührung ist also hiernach auch eine vermischte Empfindung. Man kann wohl annehmen, daß hier ein Mendelssohnscher Einfluß vorliegt. — Eberhard definiert (im § 66 seiner Theorie d. schön. K. u. Wiss.): „Wenn es (ein Werk) vermischte (Empfindungen) erregt, so ist es rührend im engeren Verstande."

5. Die Allgemeinheit des ästhetischen Urteils.

Mit den erörterten Beziehungspunkten zur kritischen Ästhetik ist der prinzipielle Vergleich erschöpft. — Sommer behauptet noch (S. 349 d. Grundz.): „Wir haben ausgeführt, wie der in der Monadenlehre Leibnizens steckende Individualismus in der Entwicklung der deutschen Psychologie immer deutlicher zu Tage kam und bei der Übertragung ins Ästhetische zu der grundstürzenden Idee der Subjektivität des Geschmackes führte, wodurch die Aufstellung allgemein gültiger Schönheitsregeln unmöglich wurde. Gegen diese Idee, welche jede wissenschaftliche Auseinandersetzung über ästhetische Prinzipien von vornherein unmöglich macht, ist Kants Lehre von der Allgemeingültigkeit des Schönheitsurteils gerichtet. Wer mit der Vorgeschichte der deutschen Ästhetik vertraut ist, fühlt den eigentümlich oppositionellen Charakter von Kants Ausführungen sofort heraus. (cf. § 6 u. § 8, Kirchmann p. 52.) „In Ansehung des Angenehmen gilt also der Grundsatz: Ein jeder hat seinen eigenen Geschmack (der Sinne)." Zu diesem Satz war eben die ästhetische Lehre in der Entartung des Leibnizischen Subjektivismus gekommen." (Ähnl. S. 151/152 der Grdzg.) Sommer eignet die Entartung des Leibnizischen Subjektivismus in der Hauptsache Eberhard zu, seine Bemerkung hier scheint also auch auf Eberhard zu gehen. Sie ist, wie sie hier steht, nicht richtig. Eberhard glaubt an die Allgemeinheit des Geschmacks, wenn sie ihm auch nicht zum Problem geworden ist. Er denkt sich eine Entwicklung des Geschmacks beim Einzelwesen wie bei den Nationen und nimmt an, daß der reife Geschmack nur objektiv Schönes, also sinnliche Vollkommenheiten in seinem Sinne, schön finden wird. (Vgl. hierzu in der Th. d. D. u. Empf. S. 251/252.) Auch in seinem „Versuch eines Plans zu einer praktischen Ästhetik" hält er diesen prinzipiellen Standpunkt aufrecht und gibt Gründe für die tatsächliche Verschiedenheit des Geschmacks an. (S. 22; ferner vgl. auch dazu S. 223 d. Theorie d. Denk. u. Empf.)

Die hier vorgetragene Ansicht Sommers steht in deutlichem Zusammenhang mit seiner verfehlten Grundauffassung von Eberhards Ästhetik.

Das Verhältnis zu Schiller.

(Mit Ausschluß von Eberhards „Handbuch der Ästhetik" betrachtet.)

Sommer behandelt auf S. 240 seiner „Grundzüge" Eberhard als Vorläufer von Schiller. Mit Schiller verbindet Eberhard seine höhere Einschätzung der Empfindungen. Hauptsächlich kommt der Satz in Betracht: Der Übergang vom Denken zum Handeln muß durch das Empfinden gehen (s. oben S. 18 19). Sommer sagt: „Jedenfalls wird durch die Ausführungen Eberhards die Auffassung der Empfindung als Übergang vom Denken zum Handeln, welche auf Leibniz zurückgeht, in bedeutender Weise bestärkt und in den Vordergrund seiner ganzen Empfindungslehre gerückt. Die gleiche Ansicht haben wir schon bei Mendelssohn und Sulzer, wenn auch in einer weniger energischen Weise, ausgesprochen gefunden." (S. 240 d. Grundz.) Eberhard erklärt das Wollen aus dem Empfinden vermittelst des Gesetzes von der prästabilierten Harmonie zwischen Leib und Seele (s. oben). Der Empfindung entsprechen, als einer Summation von Teilvorstellungen, mehr Bewegungen im Körper als dem deutlichen Denken. Eine Bewegung des Körpers setzt sich aus unzähligen Partialbewegungen zusammen, und „nach dem genauen Bande zwischen der Seele und dem Leib müssen auch in der Seele eine gleiche unabsehliche Anzahl von Vorstellungen geweckt und tätig gemacht werden, die den kleinen Bewegungen, welche die Elemente der größeren sind, entsprechen. Gerade das aber ist das Wesentlichste des Empfindens, nämlich diese Vereinigung vieler kleiner Vorstellungen zu einer größeren." (Theorie d. Denk. u. Empf., S. 61.)

Diese Theorie gewinnt an Bedeutung, wenn es sich um die Verwirklichung moralischer Grundsätze handelt. Sie können nur auf dem Wege über die Empfindungen verwirklicht werden, genauer ausgedrückt, sie müssen empfunden werden und so mit der Neigung harmonieren. Hier liegt der Weg zu Schiller klar. Der Gedanke ist nicht eigentlich Eberhardisch; auch Mendelssohn erstrebt eine Harmonie zwischen Grundsätzen und Neigungen. Man soll in der Übung des Gesetzes fortfahren, „bis die Grundsätze sich in Neigungen verwandelt" haben, sind seine eigenen Worte. Das ist der eine Gedanke, der zu Schiller hinführt. Der zweite ist der der Verbesserung der Sinnlichkeit durch das Ästhetische überhaupt. Die unteren Erkenntniskräfte werden im Sinne der Leibnizischen Theorie durch den Anblick des Schönen

vollkommen, und diese Vervollkommnung trägt auch zur Verbesserung der oberen Erkenntnisvermögen bei. Dieses Thema hat schon Meier (s. oben). Allerdings hat der Gedanke der „ästhetischen Erziehung" bei Schiller eine gänzlich veränderte Form und ein ganz anderes Fundament erhalten. Man kann bloß noch behaupten, daß die Gedanken aneinander anklingen. — Ich glaube, man muß hier in der Behauptung historischer Beziehungen überhaupt sehr vorsichtig sein. Eberhard und Schiller sind letzten Endes viel zu wesensfremde Naturen, als daß man eine ernsthafte Einwirkung Eberhards auf Schiller annehmen dürfte. Ich begnüge mich damit, die Stellen anzuführen, in denen an Schiller gemahnende Gedanken geäußert werden. Die Zitate sind aus der Theorie des Denkens und Empfindens genommen. (Vgl. hierzu oben S. 15 ff.)

Der Hauptgedanke steht S. 232: „Dieselben Schranken, die Ursache sind, daß seine (des Menschengeistes) Entwiklung so langsam und von einem so unvollkommenen Anfange geschieht, verursachen es auch, daß, wenn nun seine Gedanken sollen Entschließungen werden, sie wieder in Empfindungen zurückgebracht werden müssen". — S. 135 heißt es: „. . . Grundsätze, die noch nicht zu Empfindungen festgewurzelt waren . . ." — Ferner S. 225 226: „Soll nun aber das Gedachte in eigene Übung übergehen oder zur Belebung und Lenkung anderer gebraucht werden: so muß es Triebfeder werden und also in lebhafte Vorstellung, in Empfindung, gesammelt werden". — Eine harmonische Ausbildung beider Erkenntniskräfte vertritt Eberhard S. 179/180: „Die andere Seite, die man an diesem Gegenstande betrachten kann, sind die Vorstellungen selbst, die durch beide Kräfte, die Erkenntnis- und Empfindungskraft, möglich sind. Diese können nicht ohne den verhältnismäßigen Gebrauch beider Kräfte ihre größte mögliche Vollkommenheit haben. Das ist aber ihre höchste Vollkommenheit, daß sie nicht nur den höchsten Grad der Lebhaftigkeit und Kraft, sondern auch der Würde, der Ausbreitung, der Wahrheit und Gewißheit haben. An irgend einem dieser Vorzüge wird es der Erkenntnis mangeln, wann ihr die letzteren Eigenschaften nicht durch das deutliche Denken und die ersteren durch die Beförderung ihrer Klarheit erteilt werden." — (S. 206: „durch das geringste, was dem sinnlichen Leben an seinem Notwendigsten abgeht, muß auch dem vernünftigen Leben etwas abgehen, und wenn jenem etwas zuwächst, muß auch diesem etwas zuwachsen, so ist das unveränderliche Gesetz eines jeden eingeschränkten Geistes".) — Auf S. 246 spricht Eberhard von einem „Gleichgewicht zwischen Denken und Empfinden", und S. 204 davon, daß der Dichter die Gesetze der Mäßigkeit, der Keuscheit, liebenswürdig macht . . .

Es liegen also zweifellos Anklänge an Schiller vor, die manchmal bis in die Diktion hinabzureichen scheinen. Trotzdem glaube ich aus dem namhaft gemachten Grunde nicht an eine tatsächliche Beeinflussung Schillers durch Eberhard, zumal die Gedankeninhalte sich auch anderweitig in der damaligen Ästhetik nachweisen lassen.

Anhang:

Handbuch der Ästhetik für gebildete Leser aus allen Ständen.

(In Briefen.) Halle 1803/1805.

Rein quantitativ betrachtet, könnte das vierbändige „Handbuch" als Eberhards ästhetische Hauptschrift erscheinen. Dieser Schein trügt aber; denn inhaltlich bringt es zu dem bereits Erörterten nichts Neues hinzu. Das „Handbuch" ist eine populäre Schrift und will auch nicht mehr sein. „Ich habe", sagt Eberhard in der Einleitung S. VI, „alle die gelehrten Streitigkeiten über die Formeln, in welche man die ersten Grundsätze der Ästhetik gekleidet hat, übergangen. Diese Streitigkeiten, wenn es darunter noch verständliche gibt, können doch nur vor den Richterstuhl der eigentlichen Gelehrten gehören. Dem gebildeten Laien sind sie weder verständlich noch wichtig, und man kann ihm darüber keine Entscheidung zumuten." Er fährt fort: „Eine zu spitzfindige Erörterung der ersten Grundsätze der Ästhetik würde auch gerade in einem Handbuche für gebildete Leser aus allen Ständen bei der gegenwärtigen Lage der deutschen Literatur und der immer steigenden Bildung der höheren Stände nicht an ihrem Platze sein." (S. VII.) Schon in seiner Preisschrift wollte Eberhard die Ergebnisse der philosophischen Spekulation für die Bildung des Menschen nutzbar machen. Aus dieser Tendenz heraus ist das ganze Handbuch der Ästhetik entstanden; „zur Belehrung des bloßen Liebhabers der Kunst und der schönen Literatur" und für „die Bildung seines Geschmacks" und endlich zu seiner Unterhaltung ist es geschrieben. (S. VIII.) Abgefaßt ist das Handbuch in Briefen. Gleich die ersten zeigen, in welcher Weise die Erörterungen vor sich gehen. Eberhard trägt seine alten Grundsätze vor, und in einer nirgends tief dringenden Untersuchung werden auch die Auffassungen anderer Ästhetiker herangezogen und besprochen; an der Hand von Beispielen werden die Lehrsätze entwickelt. Der Tendenz des Buches entspricht ein leichtes Verwischen der Gegensätze. Seine Stellung in den Hauptpunkten hält Eberhard aber aufrecht. Wie unbekümmert er sich hier über entgegenstehende Auffassungen hinwegsetzt, zeigt folgendes Beispiel — gegen wen die Spitze in erster Linie gerichtet ist, ist ohne weiteres deutlich —: Im 3. Brief, I. Bd. S. 15, heißt es: „Nur in zwei Fällen kann man über Grundsätze streiten; der eine ist,

wenn die streitenden Parteien die Worte, womit sie ihr Urteil ausdrücken, in verschiedenen Bedeutungen nehmen. Der eine sagt: was schön ist, muß interessant sein; der andere sagt: das Schöne muß ohne Interesse gefallen. Meinst du nicht, daß hier das Wort „Interesse" in dem Munde der beiden Kunstphilosophen eine ganz verschiedene Bedeutung haben müsse? Der eine nimmt es, wenn die Rede von einem Gemälde ist, in dem Sinne des Liebhabers der Kunst, der andere in dem Sinne des Brocanteurs" (Raritätenhändlers). Nach einer Verleugnung seines früheren Standpunktes klingt das nicht (vgl. ferner Bd. I, Brief 9, über die „Schönheit").

Der Beziehungen zur Zeit sind zahllose. Man gewinnt überhaupt den Eindruck, daß Eberhard sehr belesen war, auch in den Werken der schönen Literatur. Alle Klassiker: Goethe, Schiller, Klopstock, Lessing und viele andere deutsche und ausländische Schriftsteller werden des öfteren herangezogen. Die Ausführungen über die „Architektonische Schönheit", bei denen Eberhard ausdrücklich auf Schiller hinweist, (vgl. 11. Brief 1. Bd. S. 61) und über die „Grazie" zeigen den deutlichen Einfluß des Dichters. Gar mannigfach sind dessen Anregungen. Auch das Problem der Einführung des Chors auf der tragischen Bühne, das Schiller eine Zeitlang so eingehend beschäftigt hatte, streift Eberhard (192. Brief IV. Bd. S. 214). Doch nach dem Charakter des Buches verlohnt es sich nicht, allen diesen Beziehungen nachzugehen.

Lebenslauf.

o

Der Verfasser, Georg Paul Ludwig Draeger, ist am 5. November 1888 in Pritzwalk in der Priegnitz geboren, als Sohn des Fabrikbesitzers Max Draeger und seiner Ehefrau Berta, geb. Wegener, ist Preuße und evangelischer Konfession. Ostern 1908 erwarb er das Zeugnis der Reife auf dem Gymnasium zu Zehlendorf. Darauf widmete er sich dem Studium der Philosophie, Kunstgeschichte, Germanistik und Zoologie an den Universitäten Freiburg, Wien, Kiel und Berlin. Die längste Zeit studierte er in Berlin, hauptsächlich als Schüler der Herren Professoren Erdmann, Riehl, Stumpf, Wölfflin, Erich Schmidt, Roethe und F. E. Schulze.

°°°°°°°°

Allen meinen verehrten Lehrern fühle ich mich zu herzlichem Dank verpflichtet, insbesondere noch den Herren Professoren Erdmann, Menzer, Waetzoldt und Haecker.

Georg Draeger.

Franz Rosenthal
○○ Berlin C 25 ○○
Alexanderstr. 33.